elene faţă de destin. Se remarcă îndeosebi *Edip la Colo- nos.* Moşneagul orb îşi dă seama, ce-i drept, de absurditatea destinului care s-a abătut asupra lui, numai că sentimentul acesta nu se dezvoltă, ci este mai degrabă oprit în loc de conştiinţa că fatalitatea este dreaptă şi, prin urmare, trebuie acceptată eu o respectuoasă deferenţâ. Domnia zeilor apare ca o taină solemnă, care trebuie venerată cu evlavie. Ceva asemănător se poate spune despre Aiax : în pofida spaimei care îl cuprinde în faţa rânduielilor divine, el apelează, totuşi, plin de încredere, la zei, deoarece i se pare de la sine înţeleasă credinţa că zeii pun la oale tot ceea ce trebuie să fie.

Numai că resemnarea, aşa cum a fost descrisă în rîn- durile de mai sus, adică resemnarea elevată, plină de veneraţie, tăcută, este un moment înălţător, plin de efect.[1] Alte feluri de resemnare acţionează incomparabil mai puţin în acest sens, iar mai puţin ca toate resemnarea surdă şi amară. Aici este prezentă, ce-i drept, şi starea de spirit a acomodării şi supunerii ; dar, totodată, în inimă stă ascunsă o ură care scrîşneşte, o mînie ţinută în frîu. La rîndul ei, resemnarea molatică, melancolică, tînguitcare, nu impresionează, tot aşa, decît în mică măsură ca moment exaltant.

O *a patra* formă a înălţării sufleteşti se află într-un raport şi mai afirmativ cu destinul vrăjmaş. în cea de a treia formă, atitudinea sufletească faţă de destin are, în- tr-adevăr, o notă de împăcare ; dar destinul este resimţit totuşi ca ostil, ca provocînd durere. Acum a dispărut şi această disonanţă. Omul merge spre pieire voios, ju- bilînd, cu un sentiment de măreţie şi de triumf, care împinge pe planul al doilea tot restul. într-un asemenea caz poate fi vorba de un triumf numai interior, sau de

---

[1] **Cari Weitbrecht consideră, în mod unilateral, că împăcarea tragică este posibilă numai pe această cale. Supunerea faţă de veşnicele rînduieli ale vieţii, respectul faţă de ceea ce este etern valabil i se pare legat de esenţa tragicului.** *(Das deutsche Drama : Grundzuge seiner Âsthetik [Dramaturgia germană : Trăsăturile fundamentale ale esteticii sale],* **Berlin, 1900, pp. 205. urm.).**

unul care este în acelaşi timp şi exterior. Cînd Ingo, la Kreytag, merge spre moarte semeţ, triumfător, avînd sentimentul că şi-a rămas credincios sieşi, trăind numai şi numai pentru marea sa dragoste, triumful constă aici exclusiv din simţămintele sublime care îl fac să uite caracterul oribil al pieirii sale. Altfel stau lucrurile în *Fecioara din Orleans* de Schiller : aici sentimentul triumfului din pieptul eroinei pe cale de a muri are la bază un triumf din lumea exterioară, şi chiar unul dublu : Ioana se vede din nou înconjurată de onoare şi dragoste din partea poporului ei şi în acelaşi timp a dus la victorie cauza poporului ei în lupta împotriva englezilor. Poate fi amintită şi moartea lui Emanuel, supraomul transcendent din *Hesperus* de Jean Paul. Sufletul lui Emanuel este apăsat, într-adevăr, înainte de moarte, de sentimente sumbre şi grele. Precumpănitor însă, în starea sa de spirit din clipa morţii, este factorul solemn-simfonic, care se desfată, fericit, în univers şi în infinit.

In sfîrşit, în *al cincilea* rînd se numără cazul în care cel pe cale de a pieri îşi înfruntă soarta cu haz şi umor, şi se înalţă mai presus de pieirea sa în aşa fel, încît o priveşte de sus cu degajarea unui spirit glumeţ, vesel. Cu cît este însă umorul mai sarcastic, mai amar, mai dureros, cu atît mai redusă este, fireşte, înălţarea iradiată de el. Odată cu degajarea şi cu voioşia umorului creşte şi reacţia sa împotriva grozăviei tragicului. Bine-înţeles, umorul nu trebuie să constea doar într-o dispoziţie sufletească exterioară, superficială, care să-i inducă în eroare pe cei din jur. In cazul acesta, efectul produs de umor asupra celui care priveşte mai în adîncime este inversul efectului produs de un moment care intensifică suferinţa tragismului. Aşa se întîmplă cu Toinette, spre sfîrşitul romanului lui Heyse, *Copiii lumii :* umorul din ultima ei scrisoare către Edwin lasă să se întrevadă strident sfîşierea ei lăuntrică. Se înţelege că nu se va întîmplă decît rar ca cel care piere să se înalţe pînă la un umor liber biruitor. Mereutio la Shakespeare, doctorul Rank din *Nora* de Ibsen, dau dovadă de umor în faţa morţii, dar el nu este liber. Roquairol, la Jean Paul,

se apropie mult mai mult de cazul ideal caracterizat : cu un umor înspăimântător de fantastic, cu teribilul ea- botinaj al unui spirit sălbatec liber, Roquairol îşi pune în scenă pieirea. Cu acest al cincilea caz am intrat în domeniul tragicomicului.

Pînă acum am luat în considerare starea sufletească a personajului tragic în raportul său cu destinul vrăjmaş. Examinez în *ăl doilea* rînd, modul, nu mai puţin important, de comportare sufletească a personajului tragic cu privire la pieire, faţă de necesitatea de a părăsi viaţa.

Cel care, în faţa morţii, se cramponează de viaţă cu toate puterile sale şi izbucneşte în tînguieli sau chiar în vaiete nu face decît să sporească astfel îngrijorarea, teama, apăsarea, pe scurt toate sentimentele neplăcute, pe care le stîrneşte în noi pieirea tragică. Cu totul diferit se prezintă situaţia acolo unde sufletul s-a desprins de viaţă şi se desparte de ea fără dureri violente, poate chiar cu bucurie. In cazul acesta, pieirea, deşi este accentuarea extremă a fatalităţii dureroase, apare concomitent sensibil diminuată în producerea de neplăcere. Desprinderea de viaţă a sufletului produce asupra sufletului privitorului, în mare măsură, un efect liniştitor şi eliberator.

Detaşarea de viaţă se prezintă în două forme : în una mai mult pesimistă şi în alta mai mult optimistă. în primul caz, omul a avut c*a lumea aceasta experienţe atît de proaste, încît o subestimează sau o dispreţuieşte şi resimte o anumită bucurie sau chiar satisfacţie la ghidul că trebuie să părăsească această urîtă scenă a vieţii. Generalul Talbot din *Fecioara din Orleans* de Schiller este un exemplu familiar : el moare afişînd expresia înţelegerii neantului şi cu dispreţul sincer a tot ce i se păruse sublim şi demn de dorit. Tot aşa poate fi dat ca exemplu şi *Faust* de Goethe : în noaptea de Paşti, înainte de a duce cupa cu otravă la buze, spiritul său se desprinde de existenţa terestră, cuprins de deznădejde în ce priveşte cunoaşterea, ca şi fericirea în viaţă. In *Nunta* pe *Aventin* de Heyse, Caius Piso, plin de dispreţ pentru lume, renunţă la viaţă şi se simte, tocmai în această con-

ştienţă, ca stăpîn al lumii. In orice caz, această formă dr despărţire de viaţă nu degajă decît un efect înălţător mai redus decît cea următoare. Cel ce merge la moarte cu sentimentele de dispreţ, de ironie, de înverşunare la adresa vieţii se găseşte într-o asemenea stare de lipsă de bucurie, de deprimare şi chiar de dezechilibru, încît rezultă pentru privitor o impresie apăsătoare, şi, prin urmare, o contrapondere mai mult sau mai puţin importantă împotriva momentului înălţător produs de abandonarea vieţii. Acest lucru îl demonstrează clar sfîrşitul lui Macbeth şi, mai mult încă, cel al ducelui de Gothiand la Grabbe. Amîndoi s-au rupt atît de mult de lume, mcît viaţa şi moartea le sîn't cu totul indiferente. Dar această detaşare nu iese în evidenţă, aici, ca moment înălţător ; mai curînd, predomină cu mult caracterul nemaipomenit de înfiorător al situaţiei zguduitoare şi dezolante în care au ajuns aceste firi incandescente şi de granit.

A doua formă a detaşării de viaţă, produce un efect înălţător cu mult mai pur. Aici, lumea nu şi-a pierdut cîtuşi de puţin, pentru cel care piere, farmecul şi valoarea, dar el dispune de forţa de a se resemna, de a se despărţi de lumea bogată şi frumoasă, fără mînie şi amărăciune în suflet, de a-şi renega voinţa de a trăi. Aflîndu-se încă în viaţă, el a şi început să plutească deasupra ei ca un spirit pe jumătate decedat, zîmbind melancolic, ce- dînd altora, mai fericiţi, cu prietenească bunăvoinţă, toate lăcaşurile plăcerii şi creaţiei. Prin aceste spuse a fost definit, fireşte, un *ideal* al desprinderii ; eu încadrez aici şi cazurile în care nu există decît o aproximare a acestei forme înălţătoare. Un exemplu frumos ni-l oferă Egmont la Goethe. In ultimele sale ceasuri se poate observa clar trecerea de la arzătoarea dragoste de viaţă a lui Egmont, care tînjeşte după salvare, la o stare de spirit care vede cum dispare, fără durere şi teamă, „frumoasa, plăcuta obişnuinţă a existenţei şi a acţiunii“. Dintre personajele lui Schiller, face parte din această categorie mai ales Maria Stuart. Sapho, la Grillparzer, manifestă şi ea, înainte de moarte, acea plutire sublimă, lin detaşată, deasupra cîmpiilor încă seducătoare ale vie

ţii ; la fel şi Hutten la Conrad Ferdinand Meyer. Despărţirea de viaţă îşi găseşte însă realizarea supremă la Socrate, în *Fedon* de Platon.

Există însă, pe de altă parte, cazuri care se situează la mijloc între cele două forme. Celui care piere, lumea îi apare ca fiind plină de dezordine, asprime, violenţă, absurditate, iar această conformaţie urîtă a lumii, resimţită cu durere, este, poate, şi ea vinovată de suferinţa şi înfrângerea lui. Cu toate acestea, abandonarea vieţii ia, în mod precumpănitor, forma unei blînde melancolii ; învinsul părăseşte viaţa cu o privire galeşă, dureros amicală, de rămas bun. Avem de-a face, aici, cu o purificare a formei pesimiste şi a celei optimiste a desprinderii. Grillparzer ne-a oferit exemple remarcabile în Li- bussa şi în împăratul Rudolf al II-lea. De asemenea, încadrez aici discursurile bogate în conţinut pe care Wilhelm von Scholz le pune în gura lui Nasson, evreul din Konstanz, în epilogul la această tragedie.

Pe cît de important este acest moment înălţător, pe atît de unilateral este însă Hartmann, cînd cere ca „negaţia volitivă atotstăpînitoare“ să existe în *orice* configurare a tragicului, ca fiind *unica soluţie posibilă* a conflictului tragic. în „detaşarea de viaţă a voinţei“, aşa sună condiţia formulată de Hartmann într-o formă mai ocolită, ar consta *unica salvare posibilă,* pe tărîmul tragicului, de suferinţa şi patima conflictului.[1] întregul capitol de faţă, ca şi cel următor, sînt menite să demonstreze că există în evoluţia tragicului un număr mare de cotituri, care opun, în modalităţi de acţiune comună colosal de variate, deznodământului conflictului tragic în pieire şi moarte, o victorie relativă a personajului şi a cauzei afectate de pieire. Pentru Hartmann, dimpotrivă, detaşarea de viaţă a voinţei este in aşa măsură unicul factor salvator, încît declară că momentul înălţător atât ilr iimportant al sfidării este pur şi simplu ceva respin- H'il-or de urît. în plus, Hartmann ia termenul „soluţie* '.i „salvare[14] în sens *absolut* : ca şi cum datorită negaţiei voinţei suferinţa ar fi înlocuită prin absenţa şi negarea oricărei suferinţe a eroului şi a spectatorului. Acest lucru nu este însă adevărat pentru erou decît în cazuri i'xl.rem de rare, iar pentru spectator niciodată, nici chiar asociat cU cea mai radicală negaţie a voinţei. Chinurile ■;i pieirea omului de seamă constituie o suferinţă care nu

iu* poate deveni indiferentă, nici prin negarea voinţei. Kxistă numai contraponderi *relative,* momente *relativ* biruitoare faţă de factorul înspăimîntător conţinut în suferinţa şi pieirea omului tragic. Numai religia şi meta- ri/ica, în măsura în care ne pun în acord cu eterna cauză primară şi cu ţelul final al oricărei existenţe, pot făgădui o biruinţă absolută. în plus, dacă Hartmann ar avea dreptate, cele mai multe din tragediile

---

[1] Eduard von Hartmann, *Phllosophie des Schdnen,* **pp. 378 urm. în respingerea motivată mai sus, Hartmann nu ţine seamă de substratul metafizic al negaţiei volitive (prin care doctrina sa devine încă şi mai puţin acceptabilă).**

consacrate ar trebui să fie excluse din domeniul tragicului.

A treia perspectivă din care privesc starea de spirit a eroului pe cale de a pieri se referă la latura morală, întrebarea care se pune aici cu deosebire este următoarea : ce poziţie lăuntrică adoptă eroul faţă de *vina* sa ? Aici pornim, aşadar, de la premisa tragicului de tip vinovat şi criminal.

Măreţia personajului tragic se poate manifesta în două feluri din punctul de vedere al poziţiei faţă de vină : ori caracterul tragic răzbeşte pînă la purificare morală, ori îşi ia fără teamă vina asupra sa.

în ceea ce priveşte purificarea morală, ea constituie o contrapondere eficace împotriva factorului deprimant din tragic, îndeosebi atunci cînd este mai mult decît o simplă căinţă. A resimţi căinţă, a fi chinuit de mustrări de conştiinţă, aceasta nu revelează încă o măreţie neobişnuită a omului. în schimb, cel care, prin luptă curajoasă, se dezbără de implicarea sa într-o vină grea, de orbirea sa provocată de forţa magică a păcatului, şi înfăptuieşte în el însuşi o renaştere prin iluminare morală şi zguduire sufletească, întoreîndu-şi astfel din nou spre bine firea îndreptată spre rău, acela dovedeşte o mare capacitate morală, o neobişnuită putere de a lua în serios binele. In asemenea cazuri, factorul înălţător nu constă numai în simpla satisfacţie dată de faptul că proasta rânduială morală este recunoscută ca indezirabilă, ci şi în bucuria reconfortantă, întăritoare pe plan moral, resimţită la vederea forţei splendid manifestate a puterii binelui, care este în stare să întoarcă din drum şi să readucă pe calea binelui chiar şi un caracter căzut cu totul sub imperiul forţei ostile. Dacă lipseşte această profundă întoarcere a caracterului spre bine, dacă nu există decît sentimentul de vină şi căinţă, fără acest efect radical, atunci şi această situaţie poate fi definită, ce-i drept, ea purificare morală, numai că are o forţă de ele- vare cu mult mai redusă. Aceasta constă atunci numai în satisfacţia, relativ rece, produsă de faptul că încălcarea legii morale este dezaprobată chiar de cel care a încălcat-o.

Un exemplu pregnant de purificare morală de tip fundamental îl avem în *Faust* de Goethe, şi anume ea începe a se face simţită încă din prima parte. Mă refer la scena „zi mohorîtă* şi la scena din temniţă : aici se vede limpede că eul mai bun al lui Faust nu este distrus şi că posedă forţa necesară de a se înălţa biruitor din plină toropeală într-o sălbatică lăcomie. Purificarea lui Tannhău- ser, la Wagner, .poate fi evocată şi ea în acest context. Sau un exemplu din piesele lui Heyse : Elfriede, în interesanta tragedie omonimă, şi soţul ei, Ethelwold, se înalţă de la un dureros simţămînt de vină pînă la purificarea interioară. In mod anume se cuvine să fie pomeniţi aici psalmii de pocăinţă. Strigătul sufletului chinuit şi răscolit de conştiinţa păcatului ajunge aici la o intensitate atît de mare, incit renaşterea are în ea însăşi o latură tragică. Dar, totodată, din zbuciumul conştiinţei păcatului se înalţă prin luptă sublima încredere în dumnezeul care ajută şi îşi pleacă urechea. In ea rezidă ceea ce este deosebit de înălţător în această renaştere. Situaţia este caracteristică în

tragedia *Gudrun* de Ernst Hardt. Aici, moartea se află într-o corelaţie deosebit de strînsă cu pu-

lificarea morală. Căci hotărîrea Gudrunei de a-şi provoca moartea cu pumnalul Gerlindei înseamnă, de data aceasta, însăşi purificarea morală. Ea vrea să moară deoarece se teme că, dacă ar mai trăi, ar păcătui împotriva mîndriei şi datoriei şi ar ceda poftelor sîngelui şi astfel ar decădea, dar şi deoarece nu Vede decît în moarte posibilitatea de a se uni în dragoste cu Iiartmut Situaţia este ciudată în cazurile în care purificarea morală constituie *cauza* pieirii tragice. In *împăratul Otto al III-lea* de Julius Mosen, împăratul, încurcat de dragostea sa pentru o femeie romană, se zbuciumă pînă ce ia hotărîrea de a se comporta, pe viitor, ca un împărat *german:* renunţă la delirul său amoros, care I-a făcut necredincios misiunii sale. Dar tocmai această purificare are drept consecinţă faptul că femeia romană amăgită îl otrăveşte. Aşadar, tocmai purificarea morală este aceea care provoacă aici pieirea. Tot aşa şi la Ibsen, de renaşterea Norei, de înălţarea ei la o moralitate autonomă, este legat în primul rînd tragismul vieţii ei.

O formă deosebită a purificării morale merită a fi scoasă în relief. Se întîmplă frecvent ca purificarea morală să însemne, în acelaşi timp, dezagregarea întregii personalităţi. Sentimentul nelegiuirii comise, al degradării şi umilinţei, acţionează distructiv asupra structurii personalităţii. Dezolarea produsă aici în propriul for interior este atît de formidabilă, încît omul nu este în stare să se redreseze, să se reculeagă pentru o viaţă nouă. Purificarea morală rămîne aici în forma de conştienţă chinuitoare a umilinţei şi zguduirii proprii, ne- fiind în stare să se înalţe la nivelul unei noi vieţi morale, limpezite şi consolidate. Un exemplu bătător la ochi în acest sens ne este oferit de către Georg Falkner din romanul *Merlin* de Heyse. Acest reprezentant al unui idealism îndrăzneţ şi categoric este subjugat de seducţia rafinată a unei actriţe, în condiţii care I-ar putea doborî şi pe omul cel mai puternic din punct de vedere moral. Hazardul funest vrea ca soţia lui să moară, în aceeaşi noaptte, undeva departe. Falkner nu poate să scape de vina acestei singure ore ; el este pur şi sini-

piu zdrobit, ca şi mort; nu este în stare să-şi revină şi să încheie acel episod ; şi sfîrşeşte, ca un om abulic, pe jumătate dement, într-o clinică de boli nervoase, prin a se sinucide. Un exemplu şi mai pregnant îl avem în *Therese Raquin* de Zola. Mult mai mult de jumătate din roman este consacrat reprezentării nimicirii lăuntrice a celor doi vinovaţi, datorită mustrărilor de conştiinţă.

Reiese că această formă de purificare morală posedă o forţă înălţătoare mult mai redusă decît aceea în care se ajunge la o renaştere morală biruitoare. Factorului înălţător, purtător de purificare morală, i se opune factorul înspăimîntător al nimicirii lăuntrice. De aceea, piesa *Puterea întunericului* de Tolstoi, de exemplu, — cu toată îngrămădirea mai accentuată a elementului dezgustător şi a celui hidos —, este mai înălţătoare decît piesa menţionată mai sus a lui Zola. Căci Nikita, care a săvîrşit fapte groaznice una după alta, se înalţă din tortura sufletească şi din deznădejde pînă la a-şi recunoaşte, simplu, direct, fără ocol, păcatele şi crimele, predîndu-se de bună voie justiţiei. Aşa cum, în primele acte, păcatul este descris în stil mare (el apare ca un colosal şi crescînd torent de murdărie şi de gunoi), aşa apare în ultimul act renaşterea cu o forţă de pătrundere

Starea de spirit a eroului pe cale de a pieri mai I rebuie luată în considerare şi dintr-o *a patra* perspee- livă. Relaţiei cu destinul ostil, relaţiei cu necesitatea de a părăsi viaţa şi relaţiei eu vina i se alătură acum relaţia dintre starea sa de spirit, ieşită la iveală cu prilejul pieirii, şi conformaţia sa spirituală obişnuită. Cum se prezintă oare fiinţa lăuntrică a personajului tragic pe cale de a pieri, în comparaţie cu comportamentul obişnuit, manifestat pînă acum, al omului lăuntric res- pectiv ?

Dacă forţele spirituale cunosc în suferinţă şi declin o dispariţie treptată sau o prăbuşire bruscă, dacă viaţa interioară devine pustie, se ofileşte, degenerează, aceasta se explică printr-o întărire a laturii înspăimântătoare a tragicului. Cînd Grillparzer face ca sufletul Medeei să se transforme într-un abis plin de chinuri înăbuşite şi monotone, şi ca Iason, această inimă curajoasă, care, ardent, însetat de fapte, cutezător a răspuns chemării seducătoare a faimei şi a măreţiei, să sfîrşească, de asemenea, într-o totală dezagregare a vieţii sale lăuntrice, se intensifică

enorm nota de grea apăsare pe care o are deznodămîntul *Linii de aur*. Sau cînd doamna Gervaisais din interesantul roman psihologic omonim al fraţilor Goncourt se scufundă tot mai adînc într-o absurdă autoflagelare morală, într-o stare de murdară şi nepăsătoare neglijare a propriei persoane, avem în faţa noastră încă un exemplu viguros de intensificare a factorului deprimant din tragic, intensificare despre care este vorba aici.

Lucrurile se petrec invers cînd autorul face ca, în suferinţă şi pieire, viaţa interioară să se desfăşoare încă

şi mai frumos, mai bogat, mai viguros. Este un triumf asupra morţii, cînd omul aflat în faţa morţii coboară, puternic şi curajos, în profunzimile vieţii, simţindu-se şi eomportînduHse, amplificat, ca un om cu adevărat viu.[1] Este un triumf asupra destinului ostil, dacă omul nu lasă să i se distrugă inferioritatea, fie şi prin lovituri oricît de zdrobitoare şi dacă, în pofida oricăror răniri şi ravagii suferite de sufletul său, işi manifestă eul spiritual în chip cu atît mai splendid. Iar o asemenea reprezentare trebuie să-i fie cu atît mai lesne de înţeles autorului, fie şi pentru motivul că este un fapt frecvent ca tocmai suferinţa supremă să stimuleze voinţa în vederea celor mai viguroase acţiuni de reactivare a curajului, să incite pasiunile pînă la un grad de ardoare nebănuit, să calmeze şi să înnobileze sufletul, să determine o înţelegere mai adîncă şi mai înţeleaptă, pe scurt, să amplifice viaţa interioară într-o direcţie sau alta.

Deosebit de izbitoare este amplificarea atunci cînd, în faţa morţii, îndrăgostiţii înfăptuiesc acte extreme în legătură cu sentimenteJe lor de iubire : fie în certitudinea triumfătoare a posesiunii lăuntrice reciproce, în fericirea de a fi uniţi în ciuda tuturor primejdiilor, în cutezanţa lor de a uita întreaga lume şi de a trăi numai pentru dragostea lor, în extinderea şi adîncirea iubirii lor pînă la limitele unui univers cu valoare de absolut pentru ei ; fie în puterea captivantă a tînguirii sau în dorul mistic de a se uni în moarte. Amplificarea vieţii interioare a îndrăgostiţilor prin suferinţă are loc ba mai mult într-o direcţie, ba mai mult în cealaltă. îi amintesc, în acest context, pe Romeo şi Julieta la Shakespeare, dar şi la Gottfried Keller, pe Max şi Thekla la Schiller, pe Hero la Grillparzer, pe Tristan şi Isolda la Wagner, pe sculptor şi pe Irina din *Cînd noi morţii vom învia* de Ibsen. Cam tot aşa se petrec lucrurile şi în opera extraordinar de emoţionantă *Sunetul de departe* de Franz Schreker, în care tînărul poet Kritz, de mult timp bolnav, nu-şi regăseşte iubita pierdută decît în ceasul morţii sale. Dar, fireşte, nu este vorba numai de îndrăgostiţi. La Wallenstein, la Maria Stuart, la Sapho a lui Grillparzer, suferinţa produce alinare, purificarea sufletului, eliberarea de patimi. Dacă *!* însă ne gîndim la Libussa şi la împăratul Rudolf din
O *ceartă între fraţi în casa de Habsburg* de Grillparzer, / avem exemple de amplificare în direcţia înţelegerii şi a' înţelepciunii. Este firesc că această înţelepciune să nu fie de natură optimistă, ci să aibă sfinţenia unui doliu adine. Ceva asemănător găsim şi la Hyperion al lui Holderlin. In ceasurile cele mai întunecate ale vieţii sale, cînd se socoteşte nedemn de Diotima sa, şi, mai tîrziu, cînd află de moartea ei, lui Hyperion i se revelează evanghelia sfinţeniei şi forţei

---

[1] **Diihring vede în această amplificare a sentimentului de viaţă în faţa morţii centrul de greutate al tragicului.** *(Der Wert des Lebens [Valoarea vieţii],* **ediţia a cincea, Leipzig, 1894, pp. 282 urm.). In rest, ceea ce spune el despre tragic se caracterizează prin lipsă de înţelegere şi ură faţă de artă.**

eliberatoare a suferinţei. El salută suferinţa ca pe ceva însufleţitor şi înălţător : după el, numai suferinţa profundă ne face să intonăm imnul de viată al lumii şi ne poartă de la o desfătare la alta. Poate fi amintită şi figura captivant concepută a lui Odiseu din piesa profund răscolitoare a lui Hauptmann *Arcul lui Ulise.* Spre sfîrşitul acestei opere literare, tragicul, la Odiseu, se transformă, bineînţeles, în factor pozitiv, biruitor. Dar, în primele acte, Odiseul lui Hauptmann evoluează exclusiv într-un tragism apăsător. Totuşi, oricît este de cumplit tragismul lui Odiseu, acum decăzut la starea de cerşetor smintit şi jerpelit, autorul dă, în ace - laşi timp, o expresie semnificativă adîncirii vieţii interioare a acestui suflet de erou, prin drumul plin de dureri parcurs de el. In acest cadru se înscrie şi tragismul caracterelor tari, profunde, care ajung, prin suferinţele cele mai acerbe, la îndrăzneţe depăşiri de sine, la trepte de umanitate mai aspre şi mai riscante, la manifestări de forţă supraomeneşti. Poemele lui Ibsen oferă nenumărate mărturii în acest sens. In marea sa profesiune de credinţă *Pe înălţimi,* îl vedem rupîndu-se de romantismul vi-
sător, de simţămintele unui suflet blind şi compătimitor, şi înălţînduise spre culmi abrupte, spre furtună şi gheaţă. Zarathustra la Nietzsche vădeşte, şi el, în multe din monologurile şi cîntecele sale, un tragism de acest fel. Apoi îşi mai au însă locul aici şi toate cazurile nenumărate în care un pericol extrem declanşează curajul şi dispreţul faţă de moarte. Am să mă refer numai la eroii din *IIiada,* din *Beowulj,* din *Cîntecul Nibelungilor* şi din *Cîntecul lui Waltharius,* din *Ierusalimul eliberat* de Tasso, şi din piesele cu eroi regali ale lui Shakespeare, sau, pentru a numi autori moderni, la Taras Bulba din romanul lui Gogol şi la regii Herwig şi Hartmut din *Gudrun* de Ernst Hardt.

Dar nu numai acolo unde viaţa interioară este *înălţată* prin suferinţă şi prăbuşire, ci şi acolo unde ceea ce este bun şi curat în om *se menţine durabil,* în ciuda tuturor ororilor şi primejdiilor de moarte, poate lua naştere un efect înălţător viguros. Nehliudov din *învierea* lui Tolstoi poate servi drept exemplu. El îşi pune în gînd să îndrepte, prin toate mijloacele, grava nedreptate pe care a comis-o faţă de Katiuşa prin faptul că a sedus-o, a părăsit-o şi a împins-o pe drumul viciului. El rupe cu viaţa sa distinsă şi o urmează pe condamnată în Siberia. Este o viaţă îngrozitoare, mai mult decît bogată în impresii înspăimântătoare, cea pe care o adoptă. Este cuprins de oboseală interioară şi de epuizare. Cu toate acestea, rămîne credincios hotărîrii sale pur creştineşti, născută din inima lui pocăită şi plină de milostenie. Acest eroism moral produce un efect teribil de înălţător în toată mizeria pe care o trăieşte Nehliudov.

3. Momentele înălţătoare existente în deznodămîntul obiectiv al cauzei

Pînă aici, *comportamentul subiectiv* al celui pe cale de a pieri a fost acela pe care l-am examinat, in funcţie de sentimentele înălţătoare produse de el. Acum vrem să

luăm în considerare deznodământul *cauzei* afectate de evoluţia tragică, deci o latură *obiectivă* a evoluţiei tragice, şi să-i examinăm din punctul de vedere al posibilităţii de a produce un efect înălţător.

Ori de cîte ori desfăşurarea tragică se încheie prin moarte, aceasta trebuie reprezentată ca ceva înspăimântător, ca o suferinţă extremă, ca ceva dureros, nimicitor. Totuşi, morţii tragice i se poate asocia, în ciuda asprimii ei nimicitoare, o anumită biruinţă a *cauzei* afectate de moartea eroului, în aşa fel, încât, prin aceasta, impresiei zguduitoare de moarte i se opune impresia de biruinţă. Aşadar, aici nu este vorba despre o biruinţă constînd numai din comportamentul subiectiv al celui care piere (de acest lucru nu ne mai ocupăm acum), ci despre o biruinţă, pe care o dobîndeşte *puterea obiectivă, ideea sau cauza* urmărită de contraforţa tragică. Această cauză, pe de o parte, este afectată, greu prejudiciată, înfrîntă, prin moartea eroului ; pe de altă parte însă, apare totuşi victorioasă într-o anumită privinţă. Fireşte că aici pornim de la premisa că eroul pe cale de a pieri reprezintă o cauză pozitivă, valoroasă, cel puţin în esenţa ei. Dacă personajul tragic este pur şi simplu un ticălos, o victorie a cauzei susţinute de el, apărută sub un aspect oarecare, va trebui să fie încadrată mai curând printre momentele puternic deprimante.

Se cere, deci, a fi cercetată acum mai ândeaproape *apariţia parţial victorioasă a cauzei bune, susţinute de eroul pe cale de a pieri.* După părerea mea, o astfel de biruinţă poate avea loc în *patru* sensuri.

In primul rînd iau în considerare cazul în care, o dată cu eroul prăbuşit are loc, ce-i drept pentru moment, prăbuşirea *cauzei* (susţinute de el, dar opera literară lasă impresia că acea cauză, acum pierdută, va fi biruitoare într-un viitor mai apropiat sau mai depărtat. N-au decît să triumfe deocamdată forţele vrăjmaşe : ne luăm rămas bun de la opera literară cu certitudinea că viitorul aparţine cauzei acum înfrînte. Aşa ne despărţim de Ver- giliu, atunci cînd, în cîntul al doilea al *Eneidei,* descrie distrugerea Troiei în toată grozăvia ei atît de încărcată

de fatalitate, totuşi cu certitudinea consolatoare că seminţia, acum exterminată va înflori iarăşi cîndva în u'r- maşii ei şi va ajunge la strălucire şi putere. Acesta este cazul îndeosebi atunci cînd substanţa tragică este alcătuită de nobilii precursori ai progresului omenirii, de cei apăruţi prea devreme, de vizionari şi revoluţionari, care intuiesc impulsul spiritului universal într-o vreme cînd ceilalţi oameni, orbi şi surzi, se mai cramponează de vechi. îl vedem pe precursorul unui viitor superior cum cade înfrînt de loviturile puterilor lipsite de înţelegere ; totodată însă, autorul ne face să întrezărim, deasupra locului unde a avut loc pieirea, zorile unei vremi mai bune, în care omenirea va fi înnobilată, descătuşată, făcută fericită de ceea ce acum a respins. Iar acest efect, în măsură să transfigureze pieirea eroului, nu se produce numai acolo unde cauza căreia îi aparţine viitorul este întruchipată, în deplină puritate, într-o nealterată măreţie, de reprezentantul ei pe cale de a pieri, ci această transfigurare se poate ivi şi acolo unde ideea este trasă spre unilateral, este alterată prin vulgarizare, prin exagerare, printr-o concepţie mult prea abstractă, sau în orice alt mod, de către susţinătorul ei, aflat în avans faţă de epocă. Perspectiva unui viitor mai uman aruncă, şi în astfel de cazuri, asupra înfrîngerii eroului, o lumină înălţătoare. Important este numai să ne putem spune : ***potrivit miezului ei, potrivit se7isrdui care îi stă la temelie,*** chiar dacă, bineînţeles, nu în toate trăsăturile existente în prezent, cauza acum înfrîntă va fi cîndva recunoscută de umanitate şi făcută să domine. Prin urmare, nu numai figura unui Socrate sau a unui Iisus, ci, de pildă, şi conducătorii marii Revoluţii Franceze îl invită pe autor la o tratare care să transfigureze pieirea tragică prin trimiterea la triumful ulterior al ideilor acum înfrînte. Acest lucru este adevărat într-un asemenea grad, încît, dacă tragismul Revoluţiei Franceze este înfăţişat de un autor fără acest moment înălţător (ca, de exemplu, în ***Moartea lui Danton*** de Georg Biichner), omisiunea este resimţită ca o lipsă esenţială.

Chiar în cazurile în care ideea este propagată do către exponentul ei prea timpuriu într-o întruchipare impurificată şi denaturată, tragicul este prezent într-o l'ormă deosebit de evoluată. Căci aici, pe lîngă pieirea măreţei cauze şi cea a exponentului ei, acţionează în mare măsură tragic şi împrejurarea că marea cauză este exagerată de către reprezentantul ei revoluţionar, că este concepută de el în chip nematur-idealist, că este poate chiar ^amestecată de el cu instincte tulburi, cu frămîntări furtunoase şi eu patimi egocentrice, rezultând astfel degradată. Această desfigurare a marii cauze de către susţinătorul ei revoluţionar, stă cînd mai mult sub unghiul de vedere al culpei, cînd sub cel al unilateralităţii omeneşti. Acest al doilea unghi de vedere iese în evidenţă îndeosebi atunci cînd desfigurarea ideii de viitor este prezentată de autor în aşa fel, încît nu atît slăbiciunea şi răutatea individuală, cît mai ales caracterul de inedit, de preantimpuriu, de îneă-necopt, inerent apariţiei ideii, are drept consecinţă firesc necesară deformarea marii idei. In cazurile acestea apare ca un destin tragic al evoluţiei umanităţii faptul că tocmai *primii* vestitori şi susţinători ai binecuvmtatelor idei de viitor nu sînt în stare să exprime aceste idei decît alterat, întunecînd astfel, profanînd şi distrugînd ei înşişi propria lor cauză situată mai presus de orice. Despre adînca semnificaţie tocmai a acestui tragism va mai fi de vorbit, într-un alt context (în capitolul al şaisprezecelea). Vischer, mai cu seamă, a apreciat importanţa revoluţiilor pentru tragic.[1]

Goethe în *Egmont,* Schiller în *Intrigă şi iubire* şi în figura marchizului de Posa, ne oferă exemple bune pentru momentul înălţător al *biruinţei viitoare a cauzei în- frînte.* In toate trei cazurile, cauza căreia autorul îi făgăduieşte o victorie în viitor este cea a unei umanităţi mai libere, mai interiorizate, mai independente, mai nobile — bineînţeles, diferit alcătuită în fiecare din cele trei cazuri. în primul exemplu, impresia aceasta se ob

---

[1] **Vischer,** *Ästhetik,* **§§ 136, 898, 907.**

ţine mai ales prin visul lui Egmont şi prin monologul lui final, în al doilea şi în al treilea, mai puţin prin- tr-un anumit discurs sau printr-o anumită acţiune, cît mai cu seamă, prin întregul comportament şi fel de a vedea, pe care autorul le atribuie reprezentanţilor libertăţii, în contrast cu cei ai oprimării şi ai înrobirii. Se simte din întreaga caracterizare că, în concepţia autorului, viitorul îi aparţine cauzei libertăţii. In *Intrigă şi iubire,* impresia aceasta mai este încă sporită şi datorită atitudinii lady-ei Milford. *Regele Sionului* de Hamer- ling poate fi menţionat ca exemplu de biruinţă viitoare a unei cauze înfăţişate în prezent doar deformat. Jan van Leyden, regele Sionului, priveşte, la sfîrşit, plin de veselie surîzătoare şi dispreţuitoare, monstruozităţile cele mai nebuneşti ale „cuvîntului întrupat“, deoarece ştie că „marea ideie sionică“, adică ideea umanităţii spontane, bucuroase de viaţă, care îşi făureşte idealurile exclusiv dinăuntru, în ciuda rătăcirii susţinătorilor ei muritori, odinioară „purificaţi de o zgură tulbure“, va învinge şi va aduce o epocă de fericire. Chiar dacă, de data aceasta, s-a ratat în mod ruşinos ţinta-, s-a făcut un pas înspre ţintă tocmai prin aceea că visătorul „a arătat-o cu degetul[14]. Trebuie amintit, eu un accent deosebit, împăratul Iulian din partea a doua a piesei *împărat şi galileean* de Ibsen. El este, tot aşa, unul dintre susţinătorii apăruţi prea devreme ai unei idei măreţe pe scara istoriei mondiale. Iulian vrea să instaureze epoca alianţei dintre frumuseţe şi adevăr, dar deformează această idee, apropiind-o de un formalism fan- faronard, în aşa măsură, încît apare, adesea, aproape ca un reprezentant al unei şarlatanii pe linia istoriei mondiale. Pieirea lui este însă aureolată de credinţa nestrămutată a suveranului în al „treilea imperiu“, în care Dumnezeu şi omul, raţiunea şi lumea vor fi una. Geniul uman va prelua cîndva din nou moştenirea lăsată de Iulian. Dealtfel, nu cred că, prin cele spuse, am epuizat ideea de bază a piesei supraîncărcate eu idei semnificative.

Mai adaug alte oîteva exemple. *Albigenzii* şi *Stmo- narola* de Lenau se termină, lăsînd să se ghicească triumful luminii. In partea a doua a piesei *Peste puterile noastre,* Bjornson pune după actul al treilea, peste măsură de îngrozitor, un al patrulea, în care se întrezăreşte, bineînţeles cam timid, în viitorul depărtat, *o* vreme care împacă asprele contradicţii. Trebuie amintit și romanul *Quo vadis* de Sienkiewicz : creştinismul este asuprit în chip groaznic de uriașa forţă mondială, încă puternică, a romanilor ; dar ne este înfăţişat ca menit unei izbînzi viitoare, unei dominaţii mondiale. Tot aşa şi Sudermann, în personajul său Ioan, în pofida pieirii acestui precursor al lui Iisus, ne face să presimţim clar victoria cauzei lui lisus. Mai cu seamă poeţii libertăţii şi ai fericirii omenirii agreează în mod firesc aluzia viguroasă la biruinţa viitoare a ideii înfrînte. Numai că această aluzie nu trebuie să fie prea patetică sau chiar declamatorie, nu trebuie să fie exprimată formal, altminteri sună ieftin şi glacial şi-și retează cu totul efectul. Pugaciov la Gutzkow poate servi ca exemplu în acest sens. Nu arareori se întîmplă ca un autor să vrea să facă 3in precursorul unei măreţe idei noi eroul unei piese, dar în fapt îl prezintă pe erou învins nu datorită unor corelaţii rezultate din ideea întruchipată de el, ci ca urmare a tot felul de intrigi. Se produce astfel o impresie deosebit de nesatisfăcătoare. Atît Michael Beer, cit şi Laube, tratează tragismul ministrului danez Struensee în această manieră improprie.

Pentru această victorie viitoare a ideii învinse şi pentru forţa înălţătoare conţinută în ea, nimeni nu a găsit expresii atît de adecvate ca Vischer. Numai că ceea ce, potrivit concepţiei de ansamblu expuse aici, poate fi doar un membru, deși foarte important, dar deloc indispensabil, al organismului tragicului, este prezentat de eil ca un element care face parte neapărat din tragic. El afirmă în acest sens : „Ideea acţionează dincolo 'de subiectul şi forma care i s-au dat şi, continuînd să acţioneze astfel, se purifică de dezagregarea acestei forme. O revoluţie legitimă poate eşua odată cu eroul ei, dar supravieţuieşte

pieirii ei, continuă să acţioneze invizibil şi izbucneşte din nou. Aşa a pierit Revoluţia Franceză prin denaturare, dar ea nu a luat sfîrşit“. Personajul tragic, „învins, nu prevede numai continuarea victorioasă a operei sale, ci devine, şi în moarte, o figură transfigurată, care piu - teşte, eternizată, peste mormîntul ei. Această figură intră, ca imagine de neuitat, în viaţa ideii, şi se iscă sentimentul final că ea însăşi acţionează veşnic, ca personaj absolut, dar numai prin personaje izolate şi de aceea îşi va aşeza personajul, dezbărat de caracterul lui finit, în galeria genealogică a monumentelor ei nemuritoare."[I] în ultima frază se manifestă, desigur, înrîurirea intensificatoare a metafizicii hegeliene. Dacă însă facem abstracţie de această influenţă, atunci Vischer are întru totul dreptate. !n măsura în care presimţim biruinţa viitoare a ideii înfrînte, ne spunem : eroul nu a luptat şi nu a murit în zadar ; ideea reprezentată de el are o putere care depăşeşte cu mult moartea sa ; ea supravieţuieşte chiar şi morţii celor mai alese unelte ale ei ; pe cît este de adevărat că există o umanitate care năzuieşte, care se îndreaptă spre ideal, pe atît de sigur este că moartea eroului constituie o treaptă preţioasă în evoluţia ideii care, pînă la urmă, se impune. [II] Nu poate fi îndoielnic că aici avem de-a face cu un efect înălţător înzestrat cu o forţă mult mai mare decît oricare alta întîlnită de noi pînă acum.

[I] **Vischer,** *Âsthetik,* **§ 126. — La Hartmann, acest moment înălţător apare ca un „complement extratragic[11]** *(Philosophie des Schonen,* **pp. 387 urm.). Pentru el, negaţia transcendentă a voinţei este în aşa măsură identică întru totul cu tragicul, încît consideră toate perspectivele unei concilieri imanente, chiar dacă nu le socoteşte pe deplin evitabile, ca o tulburare a tragicului.**

[II] **Walzel crede că Hebbel, la bătrîneţe, cînd s-a dezbărat de estetica speculativă, a aderat şi el la o concepţie asupra tragicului, identificată cu ceea ce se găseşte expus în text, şi că nu a avut această concepţie numai în teorie, ci că transpare şi din piesele lui din perioada mai tîrzie** *(Hebbelprobleme,* **pp. 50 urm.). Nu pot fi de acord cu a doua parte a acestei afirmaţii decît în limite foarte severe.**

Iau în considerare, într-o succesiune rapidă, celelalte Irei forme ale cauzei care, în pofida morţii eroului, devine parţial victorioasă. Dacă în prima formă cauza eroilor învinşi a fost înfăţişată ca urmînd să biruie *în viilor*, există alte cazuri, în care eroul învins îşi vede cauza biruind *încă în prezent*. Implicaţiile situaţiei fac ca exponentul ideii să trebuiască să cadă, dar ca totuşi sau poate
I urmai de aceea ideea să triumfe. Aici avem de-a face cu im efect înălţător, de o forţă încă şi mai mare decît în cazul precedent. Se poate chiar întîmplă ca impresia propriu-zis tragică să fie slăbită prin deznodământul împăciuitor care duce la izbîndă, aflător în acest moment înălţător. Unul din exemplele cele mai grăitoare pentru lipul de înălţare sufletească aflat în discuţie aici este *h'ecioara din Orleans* de Schiller : cauza poporului franci'/ este dusă la izbîndă prin miraculoasa ei reapariţie, ilar ea însăşi, rănită mortal, părăseşte pămîntul acesta, care i-a pricinuit atîta rău. In *Macabeii* de Ludwig, lucrurile se prezintă întrucîtva diferit : poporul evreu iese învingător din lupta cu Antioh ; independenţa sa naţio- nală şi religioasă este salvată de la o grea primejdie ; to- luşi. Iuda. principalul reprezentant al ideii evreieşti, este lovit în chip îngrozitor. Numai că la el lucrurile n-au ajuns pînă la pieirea fizică ; dar el şi-a pierdut mama şi IVaţii şi este chinuit de dureri, care îl vor încerca toată viaţa. Finalul tragediei *Regele Lear* de Shakespeare face parte, şi el, din această categorie ; numai că aici momen- lul înălţător aflător în biruinţa cauzei bune nu este definitoriu în mod precumpănitor pentru impresia finală, ca ui-mare a destinelor jalnice care îi lovesc pînă la urmă loemai pe cei nevinovaţi şi buni.

Ambelor forme, analizate mai sus, ale biruitorului aflat în situaţia de a pieri tragic le stă la bază premisa că o cauză reprezentată de personajul tragic trece dincolo de personalitatea lui izolată, că este reprezentată de exponentul ei drept cauză a poporului, a umanităţii, a progresului, nu numai ca o problemă personală. Pentru cele două forme următoare nu intervine această premisă : ele sînt valabile şi atunci cînd personajul tragic nu re

prezintă decît interesul său personal, cînd nu moare decît în interesul unei cauze personale. în schimb, rămîne în picioare condiţia ca interesul reprezentat de cel care piere să fie, cel puţin în fond, pozitiv (cf. p. 315).

Pe acest temei, lucrul cel mai evident este acum că personajul tragic, pierind, rămîne totuşi credincios cauzei sale, simţindu-se, iplîn de ardoare şi credinţă, una cu ea. Aici, cel puţin în interiorul personajului tragic, cauza va fi dusă la izbîndă împotriva forţei contrare care vrea s-o nimicească. Este înălţător să auzi că, în mijlocul unei lumi populate cu duşmani, sub loviturile ucigătoare ale destinului, doi îndrăgostiţi îşi declară, senin şi curajos, iubirea ; sau că un idealist înflăcărat, după ce I-au părăsit şi I-au trădat toţi prietenii, şi s-au abătut asupra lui dezonoarea şi nenorocirea, îşi propovăduieşte credinţa şi speranţa cu aceeaşi ardoare sau cu şi mai multă. Această biruinţă a cauzei limitată la interiorul eroului face însă o impresie considerabil înălţătoare numai atunci cînd fidelitatea faţă de cauza reprezentată iese în relief eu o deosebită forţă şi pasiune. De aceea, acest moment înălţător produce un efect atît de puternic în *Brand* şi în *Un duşman al poporului* de Ibsen. Invers, aproape nimic nu produce un efect atît de deprimant şi de întristător ca situaţiile în care eroul tragic, supus violenţei forţelor ostile, devine necredincios cauzei sale, pierde nădejdea în ea, îşi bate joc de ea, şi astfel se lipseşte de tot ce este mai bun în eul său. Cine îl are în faţa ochilor pe Timon din Atena la Shakespeare sau pe ducele de Gothland la Grabbe, va admite acest lucru.[1]

Şi în primele două forme ale sfârşitului victorios al ideii bune reprezentate de eroul care piere, situaţia se prezintă de regulă astfel : eroul, mergînd la moarte, este convins de *valoarea* ideii sale. Gerhard von Mutius, în

[1] **înălţarea sufletească, pe care Duboc o cere tragicului, se referă, în esenţă (căci intervin şi alte puncte de vedere), la aceasta.** *A* **rămîne, în moarte, credincios principiului superior, salvîndu-ţi astfel nemurirea, este pentru el ca o înălţare tragică** *(Das Tragische vom Standpunkte des Optimismus,* **pp. 38 urm.).**

li[I] uinosul său articol despre tragedie, nu numai că si luează această *conştiinţă a valorii* în centrul tragicului, ilar o prezintă drept singurul lucru care îi constituic '".miţa. Şi anume, Mutius înconjoară conştiinţa valorii cu un nimb mistieo-metafizic : tragedia dă expresie unei concepţii asupra lumii, potrivit căreia „viaţa nu este numai un dar al naturii“, ci „peste acesta : unitate, moderaţie, totalitate, eternitate, valoare“.[1] Ia naştere, astfel,
0 îngustare a tragicului, care, ce-i drept, corespunde trăirii subiective a autorului inspirat faţă de mersul lumii, ilar nu şi abundenţei de forme ale tragicului date în domeniile vaste ale literaturii.

Şi, în sfîrşit, a patra şi ultima formă a prefacerii deznodământului tragic în cel relativ victorios ! Aici nu con- lează ca valoarea ideii să fie proclamată de către erou :.au de către alte personaje ale operei, ei ca autorul să înfăţişeze, din proprie iniţiativă, cauza învinsă, şi anume m aşa fel, încît să apară ea fiind incomparabil mai de preţ decît cauza biruitoare, deci, ca în sine demnă de biruinţă. Deşi aici accentuarea puternică porneşte *de la mitor,* se creează totuşi impresia eă *în sine* cauza învinsă ar fi de calitate superioară şi >că, prin urmare, în- 1 r-un sens mai profund, victoria îi revine. De aceea, acest moment înălţător se înscrie în prezenta succesiune. Astfel, cauza vinovată a lui Wallenstein este prezentată de autor ca fiind într-atît de gravă şi de pătrunsă de un nobil, generos şi liber umanism, încît, deşi pare a fi, lormal, nedreaptă, ea domină, sub aspectul valorii umane de ansamblu, cauza puterii adverse, chiar dacă, formal, dreptatea ar fi de partea acesteia. Şi în *Logodnica din ('orint* de Goethe, poetul ia apărarea păgînismului pan-
I ('ist în mod atît de aprobator şi cu atîta înflăcărare, în- cT L acesta, cu toată biruinţa creştinismului, duşman al plăcerilor senzuale şi naturoclast, apare totuşi ca fiind mai de preţ decît creştinismul şi lăuntric superior lui. în *Credinţă şi patrie* de Schonherr, înălţarea sufletească

---

[1] **Gerhard von Mutius,** *Gedanke und Erlebnis [Idee şi trăire],* **I Urmstadt, 1922, p. 230 (în articolul** *Die Tragodie [Tragedia]).*

însoţită de zguduire este, de asemenea, motivată mai ales prin aceea că forma de credinţă a evanghelicilor, călcată în picioare, este prezentată ca fiind interior biruitoare faţă de întunecatul fanatism al catolicilor.

Lucrurile stau invers, fireşte, atunci cînd cauza reprezentată de [personajul, tragic înseamnă o mîrşăvie. Prezentarea unor crime produce un efect deprimant în cel mai înalt grad, în cazul în care cauza în chestiune este prezentată ca izbînditoare sub un raport oarecare. Acolo unde personajul tragic este un ticălos, momentul înălţător constă mai degrabă în nimicirea temeinică şi definitivă a cauzei reprezentate de el. Iar înălţarea sufletească este întărită dacă forţa contrară nu numai că îl distruge pe ticălosul nelegiuit, dar lasă să se întrevadă, în mod pozitiv, vremuri mai bune, mai fericite. Astfel, Edgar şi ducele de Albany în ***Regele Lear,*** ducele de Richmond în ***Richard al III-lea*** apar ca eliberatori ai ţării de multe monstruozităţi morale şi ca întemeietori ai unei epoci mai bune.

4. Momentele înălţătoare existente în moarte ca atare

Mai trebuie examinată ***însăşi moartea*** tragică, din punctul de vedere al efectului ei înălţător. In clipa culminantă a morţii, contrastul dintre apăsare şi eliberare, dintre depresiune şi mântuire, se concentrează în chipul cel mai dens. Pînă acum, ceea ce era înfricoşător în pieire a găsit forţe potrivnice parţial în ***comportamentul subiectiv al celui pe cale de a pieri,*** parţial în ***biruinţa,*** ivită sub un anumit aspect, a ***cauzei reprezentate de eroul pe cale de a pieri; acum,*** în schimb, ***însăşi moartea*** este cea care urmează isă se opună factorului înfricoşător aflător în ea, care este totodată ceva înălţător. Sufletul nostru urmează să primească, din partea morţii însăşi, nu numai spaimă, ci şi mîntuire.

Aici este vorba, mai întii de toate, de tragicul eul pei şi al crimei. Incă în unele pasaje anterioare (pp. 212, urm.), s-a spus că, la acest tip de tragic, suferinţa şi, mai mult decît ea, pieirea, au semnificaţia unei drepte pedepse şi ispăşiri şi că ne umplu cu simţământul de sa- lisfacţie morală. Prin moarte se păstrează ordinea morală a lumii. Moartea ne eliberează, aşadar, dintr-o grea apăsare morală. în felul acesta, moartea dobîndeşte, în domeniul tragicului culpei şi al crimei, o semnificaţie care, datorită unirii grozăviei cu satisfacţia morală, are valoarea ei specifică. Restului sferei tragicului îi lipseşte această semnificaţie a morţii. Bineînţeles, cu cît eroul vinovat se aseamănă mai mult cu un criminal nelegiuit, **cu** atît mai mult, în moarte, momentul factorului înspăimântător dă înapoi şi cu atît mai mult precumpăneşte '■alisfacţia morală ; cu alte cuvinte : eu atît mai mult slăbeşte tragicul caracteristic. Despre aceasta a mai fost vorba în capitolul cu privire la tragicul crimei (pp. 268 urm.).

De acest sentiment de satisfacţie morală se leagă, adesea, un altul. Moartea nu apare numai ea o dreaptă pedeapsă şi căinţă, ci şi ea ispăşire. Prin aceasta, moartea este definită, totodată, ca un fel de purificare. în moarte se mistuie tot ceea ce este pământesc în sensul rău al cuvîntului, ca într-o baie de foc. Toate petele, toată zgura dispar, şi iese strălucitor la iveală sîmburele bun, luminos. Moartea radiază,, pentru simţirea noastră, un fel de vrajă purificatoare. După părerea mea, două lucruri acţionează aici concomitent. Destinul morţii este resimţit ca ceva atît de amar şi de năprasnic, încît îi dăruim mortului, oarecum ea o împăcare, uitarea tuturor greşelilor deformante. Dar şi mai greu atîrnă în cumpănă sentimentul că mortul a trecut într-o sferă de existenţă incomparabil diferită, că aparţine acum unei împărăţii misterioase (chiar dacă aceasta n-ar fi altceva decît împărăţia neantului) şi că, faţă de această împărăţie a morţii, care ’ne umple de fiori solemni, orice încriminare şi răfuială, orice dare în judecată apare ea meschină şi jignitoare. Fireşte, moartea nu acţionează în toate căzu- rile în acest sens purificator. Atunci cînd vedem pierind un criminal, mizerabil pînă în măduva oaselor, nu există nici un „sîmbure“ care să poată apărea luminos şi pur. Iar atunci cînd, invers, piere o făptură luminoasă imaculată, abia nu este nevoie de purificare. Dar nici la oamenii care sînt vinovaţi în sensul restrîns al cuvîntului, deci fără a fi degenerat pînă la abjecţie, moartea nu exercită în toate cazurile o acţiune purificatoare, într-o măsură demnă de luat în seamă. Dacă moartea a fost precedată, de pildă, de stări sufleteşti împietrite, care persistă, eu îndărătnicie, în rău, nu se va putea simţi prea mult din puterea purificatoare a morţii. In schimb, îi sînt favorabile cazurile în eare moartea a fost precedată de stări sufleteşti blînde şi elevate, de gînduri înţelepte, de introspecţie morală, de detaşarea de viaţă. Cele spuse se potrivesc în mare măsură piesei *Wallenstein,* unde moartea se afirmă, în mod eu totul deosebit, ca forţă purificatoare, ca ispăşire. Alte exemple sînt Don Cezar din *Logodnica din Messina* de Schiller (unde fac cu totul abstracţie de intervenţia culpei în destin, considerîndu-1 pe Don Cezar numai ca pe un om mînat de colo pînă colo de pasiuni violente), Guido din *Iidiu din Tarant* de Leisewitz, Guelfo din *Gemenii* de Klinger.

Dar şi într-o altă privinţă, mai generală, moartea tragică degajă, ca atare, un efect eliberator. Pretutindeni în viaţă, atunci cînd moartea pune capăt unei existenţe chinuite, ea este salutată, în acelaşi timp, şi drept eli- beratoare şi salvatoare, cu toată durerea pricinuită de pierdere. Sentimentul acesta este însă resimţit şi faţă de moartea tragică ; căci moartea tragică este precedată, de cele mai multe ori, de suferinţe insuportabile. Autorul poate să înrîureaseă, prin cuvinte izolate, apariţia acestui sentiment de uşurare, făcîndu-i aluzie muribundului sau altcuiva din preajma lui la eliberarea, prin moarte, de amărăciunile şi vicisitudinile existenţei sau la năzuinţa spre această eliberare. întreaga modalitate a reprezentării literare contribuie însă şi mai mult la prezentarea morţii ca eliberatoare de povara

existenţei. în

uuele tragedii avem, datorilă întregului mod de tratare, impresia că eroul a luptat şi a suferit destui, şi chiar prea destul, că a fost fugărit prin spaimele şi beznele vieţii, prin contradicţiile şi abisurile naturii umane într-o mă- '.ură mai mare decît poate suporta un om, şi că merită într-adevăr să se stingă în linişte şi pace. Exemplul cel mai remarcabil este, poate, *Edip la Colonos :* calvarului personal al lui Edip i se mai asociază aici atmosfera generală, creată îndeosebi da cântecele corului, şi de anumite consideraţii ale lui Edip, că viaţa se află sub domnia ('temerităţii, a durerii, a spaimei şi a nelegiuirii ; cu atît mai mult, sfîrşitul nefericitului drumeţ apare astfel ca
o izbăvire plină de har. Printre personajele shakespea- reene, işi revendică, în primul rînd, apartenenţa la această categorie, Hamlet, pentru care moartea, potrivit cuvintelor lui Werder[I], nu este pedeapsă, nici nenorocire, ci „eliberare, salvare, binemeritatul său *quietus est". Hen- ric al IV -lea* de Shakespeare îşi are locul tot. aici. Heyse I-a cufundat pe Alcibiade al său, de la început pînă la sfîrşit, în această stare de spirit : eroul este ostenit de toate bucuriile și tristeţile, triumfurile, furtunile şi nau- fragiile, dezmierdările şi jignirile de care a avut parte în viaţă, așa încît răsuflăm uşuraţi cînd îl vedem stin- gîndu-se în liniştea morţii. Extrem de specifică este semnificaţia eliberatoare a morţii în *Alcesta* de Robert Prechtl : în această „tragedie despre viaţă", ultimul act se petrece în infern : Admet vrea s-o cheme înapoi pe Alcesta în viitoarea abundentă a vieţii, purificată de iubire. Admet este stăpînit cu totul de mirajul vieţii ; Alcesta, în schimb, şi-a dat seama că izvorul şi valurile vieţii sînt nespus de pline de chinuri, a înţeles că viaţa este un joc al amăgirii, un du-te-vino de iubire şi ură. Ea se află dincolo de voinţa de a trăi ; fruntea ei este „deja răcorită de roua veșniciei[14]. Așa încît refuză să se întoarcă la viaţă. Prin urmare, momentul izbăvitor aflător în moarte este înfăţişat aici ca o realitate autonomă.

Dar moartea însăşi mai poate însemna şi într-un înţeles mai pozitiv o biruinţă a eroului învins. Contextul conflictului tragic poate determina ca intrarea în moarte ca atare să însemne pentru simţirea muribundului un anumit triumf mistic, o anumită realizare tainică a ţelului dorit. Ceva de felul acesta poate fi conţinut în moartea martirilor. Dacă eroul unei credinţe nu poate să-şi ducă el însuşi cauza la izbîndă, el vede în moartea sa o misterioasă confirmare a purităţii strălucitoare a cauzei sale, a valorii ei imense. Fiorii morţii devin pentru el
o bucurie. Savurează plăcerea anticipată a morţii şi crede a gusta în ea victoria cauzei sale. în alt fel se manifestă uneori această natură pozitiv biruitoare a morţii atunci cînd este vorba de pieirea a doi îndrăgostiţi. Unirii în viaţă i s-au opus puteri ostile ; de aceea, moartea li se pare a fi locul nespus de îneîntător, unde se vor putea uni în dragoste. Cu acest

---

[I] **Werder,** *Vorlesungen uber Shakespeares Hamlet,* **pp. 248 urm.**

prilej ei nu se gîndesc la o revedere pe lumea cealaltă, ci sînt convinşi numai că moartea nemijlocită, moartea ca evadare din limitele spaţial-temporale ale pământescului îi uneşte pe îndrăgostiţi. Aici, plăcerea morţii este şi mai mistică decît în cazul martirilor. Întîlnim această situaţie, în cel mai înalt grad, în *Tristan şi Isolda* de Wagner : moartea, ca nimicitoare a îndrăgostiţilor, este totuşi, în acelaşi timp, noaptea care îi primeşte la sânul ei, ân vederea unei inconştiente bpţii a unităţii. Întrucâtva diferit se prezintă situaţia în opera *Norma.* Infidelitatea amoroasă a lui Pollio pricinuieşte moartea Normei, dar şi a lui însuşi. Cuprinsă de o durere amar-dulce, Norma priveşte moartea ca pe elementul care o va uni cu cel ce a trădat-o. CînJ P-.jiLîo aude această mărturisire, se trezesc în el vechea dragoste şi căinţa. Astfel, murind uniţi, cei doi îndrăgostiţi se regăsesc în moarte. Moartea constituie, în felul acesta, terenul pe care se împlineşte iubirea amîn- durora. O semnificaţie similară o are moartea comună a Huldei şi a necredinciosului Eiolf din tragedia *Hulda* de Bjornson. Iarăşi altfel se petrec lucrurile în *Rosmer-*■***iliolm*** de ibsen. Aici, prin nroeese sufleteşti deosebit di> complicate, se creează o situaţie care face ca Rebekka ’.i Johannes să nu-şi poată realiza căsătoria decît într-o moarte comună, aleasă de bunăvoie. în aceeaşi măsură se încadrează aici Rubek şi Irene, care, în piesa ***Cînd noi morţii vom învia,*** îşi caută moartea comună, aruncîn- ilu-se în avalanşa de zăpadă. Ar putea fi amintită şi maniera în care Max Halbe, în piesa ***Mama glia,*** îi face pe ici doi îndrăgostiţi să meargă uniţi, la moarte : prăpastia întunecoasă, în care se avîntă ca purtaţi de aripi, se
Iransformă pentru ei într-un lăcaş al fericirii. Dar şi moartea lui Posa, care se sacrifică pentru Carlos, poate li privită, într-o măsură oarecare, din această perspectivă : moartea sa este pentru el pecetluirea salvării prie-
Icnului său, salvare pe care o dorea din inimă, aşa încît :.(> duce cu exaltare la moarte. Una din modalităţile cele mai geniale de a înfăţişa intrarea în moarte drept un triumf liber şi strălucit se găseşte la Jean Paul în ***Anexa comică*** la ***Titan:*** mă refer la maniera autorului de a-l lăsa pe aeronautul Giannozzo, acest umorist fanfaron, acest suprapămîntean, această rudă spirituală a lui Leibgeber-Sehoppe, să fie distrus, cu sufletul tare şi jubilînd dispreţuitor, de către puterile vastului şi neîngrăditului domeniu al aerului.

în sfîrşit mai trebuie arătat că ***moartea, datorită urmărilor pe care le are pe lumea cealaltă,*** poate aduce cu sine simţăminte înălţătoare. învinsul tragic îşi îndreaptă privirile spre lumea cealaltă, spre pacea şi fericirea ei, sau, ca Faust la Goethe, cînd vrea să ducă la buze cupa cu otravă, spre activitatea elevată şi purificată din lumea cealaltă. Fără îndoială, asemenea cuvinte produc în auditor o uşurare a sentimentelor apăsătoare, pe care caracterul inspăimîntător al pieirii le trezeşte în el. Cele spuse sînt adevărate în cel mai înalt grad în ceea ce priveşte pieirea ultimilor doi oameni, peste zece milioane de ani, descrisă de Flammarion în lucrarea astronomică ***Sjirşitul lumii:*** ei mor cu credinţa într-un sens şi

un nucleu spiritualist al lumii, într-o înrădăcinare şi viaţă a spiritului într-o veşnicie transcendentă. Şi anume,

survine o anumită uşurare chiar dacă auditorul se îndoieşte de o lume transcendentă fericită sau respinge cu totul credinţa într-o asemenea lume. Căci datorită împrejurării că eroul muribund trece mai uşor peste spaimele morţii graţie acestei credinţe a lui, pieirea tragică trebuie să-i apară şi auditorului sceptic într-o lumină mai atenuată. De asemenea, nu este deloc necesar ca autorul să exprime credinţa în harurile şi bucuriile lumii transcendente, ca şi cum ar fi convingerea sa personală ; astfel de cuvinte pot fi puse de autor în gura muribundului pornind exclusiv de la propria stare de spirit a acestuia. Nimeni nu va concepe speranţa Măriei Stuart sau a Fecioarei din Orleans într-o transcendentă împărăţie a bucuriilor, ca şi cum autorul ar fi vrut să dea, totodată, expresie astfel propriei sale credinţe în celălalt tărîm. Shakespeare îi pune bucuros pe marii săi muribunzi, chiar dacă nu au fost decît nişte suflete pioase, de exemplu pe Richard al II-lea, pe ducele de York şi pe contele Warwick din Henric al Vl-lea, să dea glas nădejdii lor într-o lume transcendentă plină de haruri. Atunci cînd această speranţă devine o ardentă certitudine, cînd îl umple şi îl face fericit pe omul întreg, învingînd astfel spaimele morţii, intervine chiar o slăbire a impresiei tragice. Momentul înălţător s-a transformat într-o putere atît de biruitoare, încît tragismul cunoaşte din această pricină o ruptură. Aşa se întîmplă atunci cînd eroul muribund şi, mai cu seamă, atunci cînd şi autorul însuşi sînt pătrunşi de o certitudine pronunţat creştinească privitoare la nemurire.

5. Elevarea existentă în necesitate

In sfîrşit, trebuie să luăm în seamă raportul dintre eroul pe cale de a pieri şi necesitate. Ne aducem aminte că, anterior, a fost vorba despre lupta libertăţii personajului tragic împotriva necesităţii forţelor obiective ale

destinului (pp. 193 urm.). Intrucît impresia tragică re xidă în faptul că în această luptă libertatea este învinşii, necesitatea se face simţită, pentru început, în sens deprimant. Totuşi, necesitatea poate deveni, *în anumite condiţii,* baza unor efecte înălţătoare.

Prin „anumite condiţii“ înţelegem, mai întîi de toate, că realitatea generală a apartenenţei organice a personajului tragic la neîntrerupta înlănţuire dintre cauză şi efect nu acţionează încă în sensul înălţării sufleteşti. Constrîn- gerea prin cauzalitate, numai ca atare, nu lasă să se întrevadă încă, pentru suferinţa şi pieirea tragică, nici o licărire de împăcare. Atunci însă -cînd necesitatea ia lotuşi forma supraindividualului, caracterul unor forţe destinale obiective, ea poate face să apară, în acelaşi timp, înfrîngerea lui într-o lumină transfiguratoare, aşa cum, pe de altă parte, ea înseamnă o apăsare pentru erou. Pentru ca lucrurile să se petreacă aşa, trebuie să mai fie însă îndeplinită şi o a doua condiţie.

Dacă necesitatea îşi provoacă ravagiile cu o necruţătoare cruzime, cu o violentă perfidie, cu o brutală absurditate, aceasta are un efect opus oricărei înălţări sufleteşti. Aşa se întîmplă deosebit de des în piesele într-un act : în *Doamna Lucreţia* de Heyse, în *Femeia de la fereastră* de Hofmannsthal, în *Despărţirea de regiment* de Hartleben ; şi în nuvelele genului scurt, direct, strident, ca de pildă în *Nuvelele asiatice* ale lui Dauthendey sau chiar şi în nuvela *Privind zăpada nopţii la Hirayama* din ciclul său *Povestiri de dragoste japoneze.* în schimb, atunci cînd la dominaţia destinului obiectiv ies în relief calmul şi eternul, sublim-neelintitul, cosmicul şi unitarul, cînd forţele destinului lasă să se întrevadă în străfund o raţiune, fie şi insesizabilă, o sfinţenie, fie şi insondabilă, atunci nu va lipsi un efect liniştitor. în *Anti- gona* de Sofocle, în *Wallenstein* de Schiller, în *Sappho* de Grillparzer, simţim limpede ceva din toate acestea. Acolo unde a fost vorba de momentul înălţător al resemnării, s-a mai menţionat şi acest efect înălţător, dar definit prin comportamentul subiectiv al eroului tragic (pp. 300 urm.). Dominaţia destinului obiectiv are însă, în cel mai înalt grad, un efect înălţător, dacă în ea se revelează în mod incontestabil ordinea dreaptă a lumii. In prăbuşirea nelegiuitului iese la lumină răsplata morală cuvenită.

Acolo unde aceste condiţii sînt îndeplinite, efectul necesităţii are două faţete opuse. Pe de o parte, ea îl în- frînge pe eroul care se ridică împotriva ei şi exercită astfel asupra privitorului un efect deprimant. Pe de altă parte, însă, ea tempereazā impresia tragică. Ea conferă factorului înspăimîntător bineeuvîntarea unei sacre inevitabilităţi, profunzimea tainică a unui destin care impune respect. Dacă, în prezenţa pieirii tragice, pune stă- pînire pe noi sentimentul că — pentru a folosi cuvintele lui Goethe — noi toţi împlinim cercuri potrivit marilor legi eterne şi implacabile ale existenţei noastre, atunci necesitatea a dobîndit pentru noi o trăsătură ali- nătoare,

eliberatoare.[1]

Se înţelege de la sine că şi acolo unde arta plastică înfăţişează ceva tragic pot fi exprimate implicit momente înălţătoare. Numai că, în general, acest lucru nu se poate realiza cu aceeaşi claritate şi pregnanţă ca în literatură. Dacă privim diversele reprezentări ale Răstignirii, găsim în întreaga modelare şi în întregul colorit exprimată adeseori -ideea că, în pofida pieirii Sale, Răstignitul a triumfat totuşi în adevăr. Biruinţa eternului asupra temporalului pare să-i aureoleze pe Răstignit. Alteori,- reprezentarea este străbătută de o sălbatică asprime, de o inepuizabilă grozăvie. Aşa este *Răstignirea* lui Griinewald de la Colmar şi de la muzeul din Basel, în vreme ce *Răstignirea* lui Diirer din ciclul mare al Patimilor este străbătută de o notă de biruinţă, de triumf. Tot aşa, reprezentarea durerii sfintei Maria, a sfîntului Ioan, a femeilor care jelesc poate exprima, totodată, resemnare plină de credinţă şi de iubire în faţa monstruozităţii de neînţeles. S-o comparăm, de pildă, pe *Mater dolorosa* înfăţişată de Tiţian şi aflată la muzeul din Madrid, cu ma-
ii icra în care Klinger i-a conceput pe sfînta Maria .şi po ■-.fîntul Ioan în *Pietă,* şi vom vedea cît de mult este străbătut tragicul, la Tiţian, de o duioasă împăcare. Prin iirta plastică se poate exprima şi purificarea şi renaşterea morală. Să ne gîndim de pildă la gravura în aramă *Fiul risipitor* de Diirer : îl vedem pe fiu mălţîndu-se din adâncul conştiinţei sale, din pierzanie. Sau să ne amintim de consulul Decius Mus din tabloul Iul Rubens, care înfăţişează trimiterea la vatră a lictorilor de către consul : aici, din făptura şi din trăsăturile consulului vorbeşte ân chip impresionant detaşarea de viaţă. Dacă îmi imaginez reprezentările tragice din tablourile lui Dela- rroix, ca. de exemplu, *Dante şi Vergiliu în infern, Masacrul din Chios, Othello intrînd în iatacul Desdemonei, Hamlet în faţa cadavrului lui Polonius,* întâlnesc — fă- cînd abstracţie de orice altceva — exprimată prin Întreaga concepţie şi tratare a maestrului, acea înălţare sufletească, reprezentată de faptul că destinului tragic i se conferă o măreţie formidabilă. Şi în muzică i se pot asocia impresiei tragice efecte înălţătoare variate. Cred chiar că operele muzicale care se încheie cu un tragism lipsit de simţăminte Înălţătoare şi de factură pronunţat deprimantă constituie o raritate. Fac abstracţie aici, bineînţeles, de cuvintele care însoţesc muzica. Căci poezia tragică transpusă în muzică se poate termina, fireşte, la fel de bine cu un tragism apăsător, ca şi cu unul eliberator.

---

[1] **Această dublă semnificaţie a necesităţii este scoasă în evidenţă la Solger** *(Nachgelassene Schriften und Briejwechsel [Scrieri postume şi corespondenţă],* **voi. 2, pp. 455 urm.).**

6. Consideraţii metodice şi critice

Îmi pot imagina că un estetician care procedează după o metodă transcendentală, aprioric-constructivă, va caracteriza reprezentarea, încercată aici, a laturilor înălţătoare ale tragicului ca fiind prea neunitară, ca fiind un miscelaneu cu caracter de agregat. Nu-mi face plăcere nici violentarea omenescului prin alcătuiri pur no- ţionale, nici sterilitatea acestora şi amplasarea lor vidă. întrezăresc tocmai un avantaj al reprezentării mele în

faptul că abordează, potrivit unei metode imparţial psihologice, investigarea diferitelor moduri în care, înlăuntrul tipului tragic, se reliefează laturile înălţătoare ale dezvoltării omenescului. Tipul tragicului lasă un cîmp liber de acţiune tocmai unei multitudini de posibilităţi de sentimente înălţătoare. Momentele de înălţare sufletească specificate aici se pot asocia în conexiuni imprevizibil de variate. Cînd unul, cînd altul dintre efectele înălţătoare iese în evidenţă cu o forţă deosebită, în timp ce dintre celelalte momente înălţătoare unele lipsesc cu desăvîrşire, iar altele nu participă decît într-o măsură mai redusă. în nici unul din cazuri nu pot fi reunite toate momentele înălţătoare, chiar şi din cauză că unele se găsesc într-un raport de excludere între ele (de pildă sfidarea şi devoţiunea, sau purificarea morală şi confirmarea neînfricată a culpei). Teoria tragicului s-a agăţat pînă acum, întotdeauna, ba de una, ba de alta dintre modalităţile de înălţare sufletească, dar de una singură. A existat părerea eronată că legătura lăuntrică a tragicului se bazează pe o singură soluţie şi împăcare exclusiv valabilă. Noi, dimpotrivă, am văzut că orice conflict tragic duce, în conformitate cu natura umană, la un întreg număr de posibilităţi de înălţare sufletească, mai mult sau mai puţin eficace, provenite din diverse puncte de vedere.

La începutul prezentului capitol (p. 294) am formulat întrebarea dacă există efecte înălţătoare ale tragicului, care nu izvorăsc din măreţia eroului tragic, ci din alte contexte din tragic. Acum se poate răspunde : parţial, momentele înălţătoare îşi au nemijlocit originea în măreţia personajului tragic (de ex. : sfidarea, devoţiunea, păşirea entuziastă spre pieire, afinmarea fără teamă a vinii) ; parţial, ele îşi au rădăcina, prin natura lor, în alte contexte, putîndu-şi însă dobîndi forţa înălţătoare *numai cu condiţia măreţiei personajului tragic.* Astfel, nu se poate spune despre „perspectiva unui viitor triumf al ideii" că aceasta rezultă direct din măreţia personajului tragic ; dar dacă personajul tragic care reprezintă

ie<>nstă idee ar fi un om lamentabil, atunci perspectivi» viitorului triumf al cauzei nu ar avea efect înălţător. Tot, atîl de puţin se poate spune despre „moartea ca eliberatoare din viaţa plină de suferinţe" că acest moment, înălţător s-ar întemeia pe măreţia eroului tragic ; dar şi di'spre acest moment înălţător se poate afirma că nu-şi dobîndeşte forţa înălţătoare decît cu condiţia ca omul ni intuit de suferinţele sale să-şi fi dovedit măreţia în timpul acelor suferinţe. Rezultă aşadar că multitudinea <lo momente înălţătoare îşi are *unitaritatea în faptul că de, toate, sînt corelate,* într-un sens sau altul*, cu măreţia personajului tragic.*

De aceea, o absenţă totală a momentelor înălţătoare

ca să amintesc din nou acest lucru — este exclusă în tragic. Măreţia personajului tragic, spre a deveni sesizabilă ca atare de către noi, trebuie să se impună într-o direcţie sau alta o posibilelor modalităţi de înălţare sufletească. Dar oricît de greu ar fi să poată lipsi cu desăvîrşire înălţarea sufletească, datorită măreţiei personajului tragic, rămîne totuşi, în principiu, complet nedefinit un alt aspect : în ce fel ar trebui să se manifeste această indispensabilă cantitate de înălţare sufletească. Nici una dintre modalităţile de producere a efectului înălţător, enumerate mai sus, nu este indispensabilă.

Pe de altă parte, înălţătorul din tragic nu are voie să se amplifice atît de mult, încît înspăimîntătorul din tragic să fie pur şi simplu înlăturat, locul lui fiind luat de împăcarea pură, de armonia pură. Astfel s-ar nimici specificul impresiei tragice. Nu poate fi *vorba* decît despre o atenuare, o înseninare, o uşurare a impresiei tragice. Rămîne în picioare ceea ce este sumbru, apăsător, înspăimîntător, răscolitor, ceea ce umple cu o neobişnuită durere ; numai *sentimente relativ contrare* sînt legate de aceşti factori. Din acest punct de vedere al contraponderii relative, cu acţiune mai mult sau mai puţin modificatoare, trebuie privită întreaga tratare a laturilor

CUPRINS 315

altul din efectele înălţătoare, sau va face să concure ba un număr mai mare, ba unul mai mic de efecte la un amestec colorat într-un fel sau altul. Rezultă, aici, o imprevizibilă multitudine de posibilităţi, care, fireşte, nu sînt deloc echivalente din punct de vedere estetic. Capitolul următor va căuta ca, printr-o divizare determinantă şi prin scoaterea în evidenţă a unor cazuri tipice remarcabile, să pună ordine în aceste posibilităţi.

Schiller situează efectul înălţător al tragicului întru totul pe latura morală : tragicul, întrucât îl reprezintă pe . om ca implicat în suferinţă, urmează să pună într-o lumină izbitoare tăria naturii morale faţă de cea senzorială, ,
triumful a ceea ce este suprasenzorial în om.[I] Caracterul înălţător al tragicului se compune, aşadar, la Schiller, din cele două momente înălţătoare : cel al obstinării şi ;
cel al fidelităţii faţă de cauza proprie (pp. 297 urm. 322). j
La Hegel însă înălţarea sufletească tragică apare numai în forma „dreptăţii eterne“, care, odată cu pieirea individualităţii ce-i tulbură liniştea, restabileşte „substanţa i şi unitatea mora'lă.“ [II] In consecinţă, ceea ce apare în expunerea mea ca fiind cazul deosebit al înălţării sufletești prin pieirea care pedepsește și răscumpără vina (pp. 324 urm.) devine aici întregul şi necondiţionatul. Iarăși altfel se prezintă lucrurile la Vischer : aici, pe lîngă caracterul ispăşitor al pieirii, triumful viitor al ideii reprezen- i tate de eroul pe cale de a pieri, concilierea viitoare a intereselor care par a se afla în prezent într-o opoziţie exclusivă şi nimicitoare, este tratat ca fiind împăcarea în tragic (cf. pp. 314 urm.)[III]. într-o altă direcţie se îndreaptă unilateralitatea lui Hartmann : acesta prezintă detaşarea de viaţă şi de existenţă a voinţei ca fiind sin-
/Mini soluţie a conflictului tragic (cf. pp. 304 urm.) Și iarași altfel se prezintă la Solger. Acesta exacerbeaza şi Tace consideraţii metafizice

---

[I] **Mai pregnant ca oriunde iese acest lucru în evidenţă în lucrarea lui Schiller despre patetic.**
[II] **Hegel,** *Vorlesungen uber die Asthetik,* **voi. 3, p. 530.**
[III] **Vischer,** *Asthetik,* **§§ 126. 129, 139.**

asupra acelui moment înal - la lor pe care eu l-am definit ca fiind triumful cauzei existent în moartea ca atare (pp. 328 urm.). în extirparea a ceea ce este imanent şi în autoanularea ideii ieşite astfel la suprafaţă, urmează să se reveleze sfera ideii în supremaţia şi eternitatea ei. [I] Astfel, factorul împăciuitor din tragic este aşezat, aici, într-o mistică metafizică. în mod analog vorbeşte Nietzsche, numai că la el această mistică se găseşte transpusă din concepţia filozofiei „ideii“ în metafizica voinţei (cf. p. 183).

De această tratare insuficient de relativistă a momentelor înălţătoare se leagă adeseori o asemenea exagerare a laturii înălţătoare a tragicului, încît se prejudiciază caracterul fundamental pesimist al tragicului. Despre această situaţie a mai fost vorba în capitolul al şaselea (pp. 174 urm.) — bineînţeles din unghiuri de vedere mai generale. Zeising poate trece drept unul dintre cele mai pregnante exemple de supraapreciere a factorului înălţător. După concepţia sa, tragedia trebuie să-i reprezinte pe Dumnezeu] creştin ca pe o putere, care primeşte în ea ceea ce este excepţional — şi numai în aparenţă pe cale de a pieri — drept parte componentă esenţială, îna- poind aurul veritabil la sursa lui primară, ca pe o putere împotriva căreia nu există decît răzvrătire aparentă. [II] în vremea noastră, această deplasare a centrului de greutate tragic de la caracterul înspăimîntător al pieirii la cel conciliant al biruinţei şi-a găsit în Lipps un exponent hotărât. Tema de bază a tuturor tragediilor trebuie să rezide în păstrarea puterii lăuntrice a binelui.[III] Şi cam la fel se prezintă lucrurile la Duboc ; el fixează esenţa tragicului în faptul că eroul moare din dragoste pentru ideal, din dragoste pentru desăvîrşirea pură, rămânând astfel, în moarte, credincios „principiului superior" [IV].

Acestor cazuri li se opun altele, în care înălţătorul din tragic nu se poate afirma. Acesta este cazul încă la Platon. Atitudinea de respingere, pe care o adoptă faţă de tragedie, se întemeiază îndeosebi pe reproşul că pla- sează sufletul într-o dispoziţie deplorabilă, înclinată spre văicăreli și lacrimi.[V] In această categorie mai intră Weisse, Schopenhauer, Bahnsen.

[I] **Solger,** *Vorlesungen ilber Asthetik,* **pp. 309 urm. ;** *Erwin*, **pp. 256 urm. Mai puţin unilateral se pronunţă Solger în articolul său cu privire la Sofocle şi tragedia antică** *(Nachgelassene Schriften und Briefwechsel,* **voi. 2, pp. 455 urm., 459, 465 urm., 469).**

[II] **Zeising,** *Âsthetische Forschungen,* **pp. 341 urm.**

[III] **Lipps,** *Der Streit iiber die Tragodie,* **pp. 63 urm.** *Komik und Humor,* **pp. 227 urm.** *Grundlegung der Ästhetik,* **pp. 566, 570.**

[IV] **Duboc,** *Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus,* **pp. 38 urm. Cf. nota de mai sus, p. 275. Richard Miiller-Freienfels găseşte şi el că „adevăratul tragism[11] (dealtfel, un estetician care vrea doar să descrie viaţa artistică aşa cum este, nu cum ar trebui să fie, nu ar trebu'i să vorbească despre „adevăratul[11] tragism) ne face întotdeauna să încercăm un sentiment de slăbiciune sau de depresiune** *(Psychologie der Kunst [Psihologia artei],* **Leipzig, 1912, voi. 1, p. 147).**

[V] **Cf. Julius Walter,** *Die Geschichte der Asthetik im Altertum*

Aceştia au fost menţionaţi în capitolul al şaselea (pp. 180 urm.) ca reprezentanţi ai concepţiei unilateral pesimiste despre tragic. Dintre reprezentanţii istoriei literare din ultimul timp, Georg Brandes face parte în mod deosebit din această categorie. In lucrarea sa despre Shakespeare, care, orieîte obiecţii ar putea fi ridicate împotriva ei, dezvăluie, în spirit liberal nervul pasional din creaţia lui Shakespeare, declară că *Lear* este formidabila tragedie a vieţii omeneşti. Din pricina ţinutei sale mai curînd moraliste, Mae- beth este mai puţin pe placul lui. Othello este pentru el,

ni comparaţie cu Macbeth, un progres uriaş în studiul tragediei vieţii. Triumful binelui i se pare a fi un dezno- damînt mai teatral, mai convenţional. „Răutatea este unul dintre factori în tragedia vieţii ; prostia, celălalt." îa orice estetică din lume, care vrea ca moartea tragică să fie considerată drept pedeapsă pentru o vină, Brandes vede numai scolastică învechită, numai teologie deghizată în estetică.[1]

*

[1] **Georg Brandes,** *William Shakespeare,* **Leipzig, 1896, pp. 532, 598, 609 urm., 614, 633, 641, 648 şi altele.**

TRAGICUL DE TIP ELIBERATOR ŞI CEL DE TIP APĂSĂTOR
XII

1. Această antiteză în general

încă în capitolul precedent (p. 296) ni s-a deschis, cu privire la sentimentele înălţătoare, perspectiva unei forme duble a tragicului. Să luăm acum în considerare mai îndeaproape aceste două tipuri de tragic, rezultate din punctul de vedere al înălţării sufleteşti.

Rămîne de văzut dacă autorul înfăptuieşte o asemenea acţiune conjugată a unor sentimente înălţătoare, în funcţie de număr şi conformaţie, încît să se producă în suflet un contraefect *perceptibil* împotriva apăsării tragicului, sau dacă momentele înălţătoare, spre a căror valorificare autorul este îndemnat datorită materialului şi modului de tratare, nu sînt în stare să provoace o contrapondere *perceptibilă.* Fie că ia naştere, prin acţiunea conjugată a momentelor înălţătoare, un efect *codetermi- nant* pentru impresia de ansamblu a tragicului, — şi atunci, impresiei de înspăimântător i se opun în aşa fel sentimente de uşurare, de eliberare, încît pentru impresia de ansamblu a tragicului nu contează numai acea impresie, ci şi aceste sentimente, acea impresie de ansamblu fiind codeterminată, în esenţă, de sentimentele de eliberare ; fie că sentimentele de eliberare au un efect atît de redus, încît impresia tragică de ansamblu apare determinată, în esenţă, numai de simţămintele de groază. In simţămîntul tragic de ansamblu, simţămintele de groază apar ca fiind atît de covîrşitoare, încît tragicul nu este resimţit ca o sinteză a doi factori cu tendinţe reciproc antitetice. In primul caz avem de-a face cu inimicul de tip *eliberator,* în al doilea, cu cel de tip *apăsător.*

In primul caz, zguduirea dureroasă este străbătută de ceva atenuant, eliberator, de o răsuflare de uşurare, de o privire spre lumină şi libertate. Faţă de viaţă şi lume se afirmă nu numai sentimente de spaimă şi de groază, ci, concomitent, şi sentimente de încredere, de consimţire. întunericul durerii tragice nu ne mai apasă sufletul cu greutate de plumb, ci, cu toate că întunericul repurtează victoria, autorul ne face să bănuim totuşi o putere a luminii de la care aşteptăm cu încredere să prigonească întunericul şi, poate, să-i izgonească. Cu toată supremaţia factorului înspăimîntător, îndrăznim să ne apropiem totuşi de lume şi de puterile ei cu încredere, cu speranţă, cu respect, cu iubire. Nici în celălalt caz, e adevărat, nu lipsesc complet sentimentele înălţătoare, numai că ele nu

dispun de forţa necesară pentru a alcătui un contra- efect palpabil împotriva efectului împovărător şi neliniştitor al tragicului. Caracterul ameninţător, apăsător, al tragicului se consumă, aici, neabătut, în linie dreaptă. Sentimentele înălţătoare disponibile nu dobîndesc tăria unor *sentimente universale,* ci acţionează doar în aşa fel, încît *cazul particular* să nu depăşească un anumit grad al înspăimântătorului şi îngrozitorului ; dar rămîne tot timpul atît de înspăimîntător, încît prin el lumea apare ca fiind pusă exclusiv sau aproape exclusiv sub reflectorul înspăimîntătorului. Ne îndepărtăm neliniştiţi, zdrobiţi, gemînd.

Pe drept cuvînt se plînge lumea că, în comparaţie cu variata abundenţă a operelor literare cu caracter tragic, teoriile asupra tragicului sînt prea înguste, prea exclusive, prea îndărătnice. Iar această prăpastie dintre bogăţia tragicului real şi îngustimea teoriilor îşi are temeiul, nu în cea mai mică măsură, în faptul că tragicului de tip apăsător nu i se acordă un loc legitim în teorie. Şi totuşi, tragicul de tip apăsător nu-şi datorează originea doar orientărilor naturaliste ale prezentului. încă în trecutul depărtat găsim exemple ale acestui tip de tragic.

Din şirul tragediilor elene, oricui îi vine în minte numai- decît *Edip rege.* Dar şi *Cîntul Nibelungilor* reprezintă un tragic de acest tip profund apăsător. La sfîrşitul epopeii avem impresia că am asistat la o imensă cantitate de nelegiuiri şi orori. Vedem, în acest context, cum întreaga lume a burgunzilor şi a hunilor se destramă într-un neîndurător masacru mutual. Şi nu-şi găsesc pieirea cîtuşi de puţin nişte nelegiuiţi desmăţaţi, ci nişte firi capabile şi de fapte bune şi nobile sînt tîrîte într-o abrutizare şi criminalitate tot mai mare, datorită blestemului unei vini îngrozitoare. Şi nu se vede ridicîndu-se deasupra mormanelor de cadavre nici un învingător care să promită ordine şi fericire. Supravieţuitorii — Etzel, Dietrich, Hildebrand — deplîng groaznicele evenimente petrecute. Ce-i drept, nu lipsesc momentele înălţătoare : în definitiv, toţi eroii pier cu măreţie. Dar, împotriva puterii factorului îngrozitor, aceste aspecte înălţătoare nu sînt în stare să facă decît prea puţin. Dacă ne gîndim la Shakespeare, ne vine în minte mai ales *Othello,* ca exemplu al tragicului de tip apăsător. Un om formidabil, stăpînit de pasiuni, care s-a afirmat prin puritate şi bunătate, un om care este, în acelaşi timp, erou şi copil, ajunge, prin intrigile unui ticălos mult superior lui ca inteligenţă, să fie lipsit de fericire şi pace, prăvălit în dezolare lăuntrică, transformat în ucigaşul brutal şi bestial al nevinovatei sale soţii şi împins, în cele din urmă, la sinucidere. Demascarea şi pedepsirea lui Iago şi ispăşirea conţinută în sinuciderea lui Othello operează într-ade- văr ca momente înălţătoare, fără să posede, nici pe departe, forţa necesară pentru a declanşa în mod hotărî- tor sentimentul de eliberare. Jalnica destrămare a exaltatei iubiri a lui Troilus prin infama infidelitate a Cresi- dei se încadrează tot aici. Hebbel — făcînd abstracţie de *Nîbelungi* — a furnizat cu operele sale *Iudita* şi *Maria Magdalena,* două exemple concludente ale acestui tip de tragic. Ce-i drept, Iudita a salvat Israelul de Holofern, dar în sinea ei salvatoarea se simte dezolată şi distrusă. Prin acţiunea ei salvatoare, ea nu numai că este trupeşte dezonorată, dar este conştientă şi de faptul că şi-a tră

dat înalta şi grava misiune, lăsînd să intervină anumite pofte provenite din haotica sferă sexuală. Iudita nu a putut să-şi ducă la îndeplinire acţiunea de eliberare decît <'U preţul purităţii ei şi al principiilor ei de viaţă. Astfel, piesa o lasă pe eroină într-o stare de sufocantă apăsare. Ka îşi continuă viaţa cu conştienţa îngrozitoare a unei insuportabile întinări a feminităţii sale, aşteptînd să vadă dacă a rămas însărcinată. Pentru eventualitatea gravidităţii, ea le cere bătrînilor şi preoţilor moartea. Această îngrozitoare distrugere lăuntrică a energicei şi nobilei Iudita printr-o faptă eroică, dictată de credinţă, marchează impresia finală în mod precumpănitor. Cu mult mai exclusivă este starea de spirit îngrijorată, neliniştitoare, de care este stăpînită Maria Magdalena. Printre oameni limitaţi şi rigizi, intr-adevăr, dar vrednici şi oneşti, bîmtuie fără milă un destin năpraznic. Aici nici nu se poate găsi vreo urmă de perspectivă de viitor senină, şi personajele tragice nu ajung la eliberare lăuntrică, la o supremă resemnare, la detaşarea de viaţă. Nevinovata şi martirizata Clara merge la moarte într-

o apatică stare de desperare, iar meşterul Anton, în sincera sa neînduplecare, este totuşi complet zdrobit lăuntric. De asemenea, dragostea curată şi puternică a Clarei pentru secretar este caracterizată ca fiind, pur şi simplu, supusă unor forţe brute, fără să fie scoasă în relief, ca, de pildă, iub·rea dinlre Romeo şi Julieta, ca ceva valabil, lăuntric incomparabil, ca ceva ce pluteşte peste spaţiu şi timp. Astfel, factorul înălţător, care nu lipseşte nici aici cu desăvîrşire, nu se afirmă cîtuşi de puţin. împotriva gravităţii plumburii a finalului. Oare *Emilia Galotti* de Lessing nu este şi ea un exemplu în acest sens ? Are dreptate Erich Schmidt cînd spune că, în ciuda tuturor celor oferite de inventivul Lessing în apărarea lui, ai vrea să-i strigi la urmă : ai scăpat prea uşor ! [1] De fapt,

---

[1] **Erich Schmidt,** *Lessing,* **Berlin, 1892, voi. 2, pp. 215 urm. Cam tot aşa judecă şi Gustav Kethner, în** *Lessings Dramen im Lichte ihrer und, unserer Zeit [Piesele lui Lessing în lumina timpului lor şi a timpului nostru],* **Berlin, 1904, pp. 244 urm.**

din deznodămîntul tragediei ne priveşte fix în ochi un destin absurd de îngrozitor.

Prin urmare, dacă tragicul apăsător nu este, nicidecum, un produs abia al literaturii moderne, el apare totuşi abia aici, ca trăsătură hotărîtoare. Dramaturgul modern mai degrabă ocoleşte oontraefecfcul înălţător în tragic, decît să năzuiască spre el ; după el, înălţătorul aparţine unei sfere afective mic-burgheze, de mult apuse, cu o morală ieftină. Astfel, tragedia modernă se întrece în amplificarea factorului îngrozitor şi dezgustător, nedîn- du-se în lături de la folosirea celor mai ingenioase mijloace de excitare, pentru a injecta în nervi senzaţii de groază dintre cele mai condimentate şi mai otrăvite. Dacă mă refer la opera modernă, mă gîndesc la *Salomeea* de Richard Strauss, la *Tosca* de Puccini, la *Mona Lisa* de Schillings, la *Taurul din Olivera* de D'Albert.

Ceea ce eu prezint ca o scindare în două a tragicului este socotit de alţii mai curînd o neîndreptăţită integrare în tragic a unui domeniu extratragic. Deosebirea pe care eu o socotesc diferenţiere *înăuntrul* tragicului este considerată ca fiind atît de însemnată, încît, datorită ei, esenţa tragicului apare mai degrabă ca şi anulată. Totul depinde dacă se admite concepţia mea despre forma fundamentală a tragicului, aşa cum a fost ea dezvoltată de mine. Potrivit acestui fel de a vedea, este vorba aici despre un tip, caracteristic în cel mai înalt grad, al sentimentelor uman-semnificative, despre un tip care, tocmai datorită acestei semnificaţii caracteristice, trebuie desemnat printr-o denumire marcantă, oarecum captivantă. In acest sens, nu dispunem însă decît de denumirea de ;„tragic". în plus, acest tip fundamental s-a dovedit a avea, după părerea noastră, atîta forţă de diversificare, încît deosebirea dintre ceea ce este preponderent înălţător şi ceea ce este preponderent apăsător se poate desfăşura pe deplin pe terenul său. Dacă cineva stăruie totuşi ca numele de „tragic" să servească numai pentru desemnarea acelei forme sensibil înălţătoare, ar urma să se ceară ca acea configurare estetică, pe care eu o denumesc tragicul de tip apăsător, să fie recunoscuta ca un domeniu înrudit îndeaproape cu tragicul, şi anume legitim din punct de vedere estetic şi de mare impor- lanţă. Iar rezultatul acesta obiectiv contează, în cele din unmă, mai mult decît denumirea de „tragic". Chiar dacă, pentru această configurare estetică mai puţin plăcută, :;-ar alege o altă denumire, rămîne totuşi în picioare, ca rezultat obiectiv al investigaţiilor de mai înainte, că această configurare estetică nu trebuie admisă, în nici un caz, ca un fel de degenerare, ci ca un element component preţios în domeniul esteticii.

Bineînţeles, această recunoaştere nu va trebui aşteptată din partea acelora care în estetica generală susţin o concepţie unilateral-armonică. Cel care înlătură din armonia formei şi a conţinutului orice influenţă acut-

di- sarmonică nu va putea admite tragicul de tip apăsător ca fiind îndreptăţit din punct de vedere estetic. în ceea ce priveşte mai întîi *forma,* armonicul unilateral pretinde ca ochiului, urechii, fanteziei, să li se ofere o satisfacţie curată, însorită. Forma apăsătoare a tragicului lasă mult prea mult fanteziei, aşa va spune el, sarcina de a se manifesta în dur, în greu-suportabil, în diform, în distorsionat. O va respinge în numele frumuseţii pure şi luminoase. Altfel va judeca, în schimb, cel care, alături de „frumos", recunoaşte „caracteristicul", adică o formă cu o notă sensibil amară, cu adaosuri relativ dureroase. El va arăta dinainte înţelegere tragicului de tip apăsător. în volumul al doilea al *Sistemului de estetică,* am încercat să prezint amănunţit „caracteristicul[11] drept o formă întru totul echivalentă cu „frumosul" (pp. 86 urm).

Dar nici în privinţa *conţinutului* nu trebuie exagerată armonia, dacă este vorba să i se facă dreptate tragismului apăsător. Cel care aşteaptă din partea conţinutului obiectului estetic ca, în orice caz, el să calmeze sufletul, să4 înviorează, să-i exalte, să-i facă fericit trebuie

să repudieze tragismul apăsător.[I] Pentru ca acest tragism să îie recunoscut, trebuie acceptat punctul de vedere că şi un conţinut care pune psihicul într-o stare de nelinişte, de apăsare şi de neajutorare ar putea trece, în anumite împrejurări, ca fiind îndreptăţit pe plan estetic. Numai cel ce are, în felul acesta, o gîndire estetică largă nu va refuza să aprobe tragismul apăsător. In al doilea volum al *Sistemului de estetică* se arată că, alături de esteticul de tip desfătător, trebuie admis ca legitim cel de tip apăsător.

După cum am mai subliniat de cîteva ori, cele mai multe reprezentări ale tragicului sînt axate unilateral pe tragicul de natură înălţătoare. încă în capitolul al şaselea, am menţionat, şi, în parte, am caracterizat, mai mult sau mai puţin pe larg, un şir lung de reprezentanţi ai concepţiei unilateral-optimiste asupra tragicului (pp. 174 urm.). Mult mai redus este numărul esteticienilor care recunosc exclusiv tragicul de tip apăsător. Pe lista reprezentanţilor unilateral-pesimişti ai esteticii tragicului, caracterizaţi acolo (pp. 180 urm.), îl mai adaug aici pe Dessoir. După concepţia sa, orice tragedie adevărată lasă conflictul nedezlegat, aşa încît omul şi cosmosul ne apar ca definitiv disarmonici. „Tragicul nu poate fi înţeles decît dacă admitem că omul şi cosmosul sînt disarmonici.“ [II]

2. Speciile tragicului înălţător

Să examinăm acum mai îndeaproape raportul dintre cele două forme ale tragicului şi momentele înălţătoare, în ce măsură şi după ce criteriu de alegere trebuie uti

---

[I] **Astfel, Duboc, filozoful optimismului, aruncă în domeniul „pseudoartei“ orice tragedie în care înălţarea sufletească nu este predominantă.** *(Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus,* **pp. 17 urm.).**

[II] **Dessoir,** *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* **p. 211.**

li/.mte momentele înălţătoare, pentru ca impresia de tra- i;ic să aibă efect eliberator ? Şi care anume momente înălţătoare trebuie neglijate sau complet înlăturate pen- Iru ca tragicul să aibă efect apăsător?

La aceste întrebări nu se poate răspunde exhaustiv. Kxistă o abundenţă, aproape de necuprins, de grupări ale momentelor înălţătoare, care conferă tragicului caracterul de factor eliberator ; şi tot aşa, şi tragicul de celălalt lip ia naştere în condiţiile unei poziţii foarte variate a autorului faţă de sentimentele înălţătoare. Să nu uităm, de asemenea, că momentelor înălţătoare li se poate da
o pondere foarte variată, după cum acţiunea şi personajele operei literare au cutare sau cutare structură determinată. Din această cauză, anumite scheme ale cooperării momentelor înălţătoare cu un tip de tragic sau cu altul nu pot fi enunţate decît cu toată prudenţa şi cu toate rezervele posibile.

De aceea, vreau să răspund la acele întrebări numai căutând cazuri remarcabile, în care tragicul de un tip sau de celălalt tip apare legat de utilizarea sau de înlăturarea unuia sau altuia dintre momentele înălţătoare. Şi chiar şi aceste cazuri doresc să le ştiu concepute în aşa fel, încît să nu fie vorba aici de o necesitate necondiţionată, ci numai de o corelaţie care are loc de regulă.

Dacă trec în revistă abundenţa de momente înălţătoare, găsesc printre ele unul care pare a fi în stare, în aproape toate cazurile, chiar şi în condiţii foarte neprielnice, să confere tragicului efectul final eliberator. Am în vedere biruinţa confirmată încă *în prezent,* a cauzei reprezentate de eroul pe cale de a pieri (cf. pp. 321 urm.). Acest moment înălţător, marcat cu hotărîre, ar putea dispune, în marea majoritate a cazurilor, de o forţă determinantă faţă de momentele apăsătoare. Acestea ar trebui, deci, să se ascută şi să se adune ca în *Lear* de Shakespeare. în această tragedie a răsturnării morale, în ciuda victoriei prezente a cauzei, precumpăneşte totuşi impresia de apăsător. Ce înseamnă biruinţa finală împotriva năvalnicului torent de supărări, de chinuri, de

dezolări încercate de Lear, Cordelia, Gloster, Edgar, Kent ?

Un efect eliberator puternic îl produce şi victoria *viitoare,* previzibilă în perspectivă, a cauzei reprezentate de eroul pe cale de a pieri (cf. pp. 315 urm.). Atunci cînd autorul tragic face să se nască în auditor certitudinea sau cel puţin speranţa că ideea, acum neînţeleasă şi învinsă, va răzbate cîndva şi va aduce cu sine vremuri mai bune, mai fericite, conflictul tragic ar trebui să ofere, pe celelalte laturi ale sale, un teren deosebit de rodnic pentru dezvoltarea unor sentimente apăsătoare, dacă, în ciuda prezenţei acelei laturi înălţătoare, ar precumpăni impresia de împovărător şi de apăsător. Exemple care ilustrează factorul eficient-eliberator conţinut în triumful viitor al cauzei înfrânte au fost menţionate de mine în cadrul analizei de mai sus a acestui moment.

Şi atunci cînd moartea încheie cursul vieţii, ca pedeapsă şi ispăşire pentru nelegiuirea săvîrşită (cf. pp. 274 urm.), tragicul dobîndeşte efectul final al eliberării. Marele nelegiuit şi criminal trezeşte în noi, mai întîi de toate, nevoia de a restabili ordinea morală lezată şi de a-i purifica nucleul esenţial mînjit. De aceea, este inevitabil ca, atunci cînd pieirea eroului este înfăţişată ca pedeapsă şi ispăşire, evoluţia tragică să se termine în chip eliberator. Bineînţeles, dacă moartea este concepută ca începutul unor nesfîrşite torturi sau dacă aceste torturi sînt înfăţişate efectiv, impresia de disproporţie, de cruzime şi de grozăvie revoltătoare a pedepsei precumpăneşte în aşa măsură, încît dispare satisfacţia etică, iar tragicul evoluează într-un sentiment de apăsător şi de sufocant cu neputinţă de descris. Acest lucru este adevărat pentru scenele din *Infernul* de Dante, în măsura în care figurile damnaţilor sînt, în genere, apte să producă un efect tragic. Căci numai la unii dintre ei sînt evidenţiate sau schiţate trăsături din viaţa lor terestră în stare să le confere măreţie umană.

După cum văd, printre celelalte momente înălţătoare se mai numără încă unul care, de regulă, conferă tragicului un efect final eliberator. Dacă cineva se bucură, cu

certitudine intuitivă, de moarte, în care este pe punctul de a intra, ca de o afirmare a cauzei sale, ca de un triumf (cf. pp. 327 urm.), acest lucru ne înalţă formidabil deasupra tuturor durerilor şi renunţărilor, deasupra tuturor ravagiilor şi ruinelor care se acumulează în dezno- dămîntul tragic. In orice caz, tragicul de tip eliberator izvorăşte aici cu mai multă siguranţă decît acolo unde perspectiva deliciilor şi desfătărilor lumii celeilalte îi uşurează eroului moartea (cf. pp. 324).

Totuşi, tragismul înălţător mai poate lua naştere pe diverse alte căi. Un exemplu interesant îl oferă călugărul cerşetor Robak, această figură zguduitor de tragică din epopeea lui Mickiewiez, *Pan Tadeusz,* străbătută, ca de un murmur, de un viguros şi splendid flux de bucurie festivă, şi tradusă în limba germană, cu mare forţă de transpunere, de către Siegfried Lipiner. Respins cu dispreţ de trufaşul stolnic, pe a cărui fiică o iubea, Tadeusz îl omoară pe acesta mişeleşte, ca să se răzbune. După zadarnice tentative de a-şi înăbuşi remuşcările, se decide să ducă o viaţă de sărăcie, de umilinţă, de primejdie, de caznă, găsindu-şi, pînă la urmă, moartea chiar în slujba îndatoririlor periculoase pe care şi le asumase. Crimei îi urmează aici o distrugere lăuntrică şi o viaţă dură, plină de trudă, consacrată purificării morale. Aici, pînă şi sensibila rămînere în viaţă a unui om zdrobit, pentru că este închinată, cu seriozitate şi stăruinţă, ţelului de a repara greşeala, face o impresie precumpănitor înălţătoare.

3. Speciile tragicului apăsător

Dacă trec acum la tragicul de tip apăsător, întrebarea corespunzătoare ar trebui să se refere la *acele* momente înălţătoare, prin a căror eliminare i se dă tragicului, de regulă, impresia finală de apăsător. Răspunsurile la această întrebare ar fi însă atît de imprecise, încît prefer să pun întrebarea altfel. Poate ar fi cu putinţă să

obţin răspunsuri mai exacte, întrebînd : care atribute ale implicaţiilor tragice fac ca sentimentul de apăsător să apară ca fiind aproape inevitabil, ***chiar dacă în acest proces se urmăreşte înălţarea sufletească în modul cel mai cuprinzător cu putinţă ?***

Să zicem că personajul tragic reprezintă o cauză dreaptă, o cauză care, atît în ochii autorului, cît şi în ai noştri, înseamnă un progres al umanităţii spre bine şi salutar şi, de aceea, merită să iasă biruitoare. Şi acum să admitem, în continuare, că această cauză mare, dreaptă, sfîntă nu-şi croieşte drum, rămîne neînţeleasă de către cei mulţi, este călcată în picioare de către partidul victorios, este lăsată pradă nimicirii. Şi mai mult decît atît : partidul victorios nu este alcătuit din oameni care să susţină o cauză relativ dreaptă, într-un spirit larg şi elevat, cu dăruire şi entuziasm, ci din suflete înguste, egoiste, brutale. Apoi : că autorul nu-şi mînuieşte reprezentarea în aşa fel, încît să privim spre un viitor luminos, în care cauza acum oprimată va fi învingătoare, ci lasă ca în cititor să se nască sentimentul că jalnica mediocritate, brutalitatea, mîrşăvia, întunericul sînt menite să stăpînească veşnic şi că, şi în viitor, se va ajunge cel mult la o revoltă trecătoare şi inutilă a celor luminaţi şi nobili împotriva puterilor dominante. Atunci cînd tragicul evoluează în acest fel sau în unul similar, avem impresia de neconsolare, de deprimare şi de apăsare, oricît de multe şi de puternice momente înălţătoare — ca de pildă sfidarea, sîngele rece, resemnarea în pieire — ar fi folosite în paralel.

In literatura modernă există numeroase exemple în acest sens. Dacă în ***Ţesătorii*** din Hauptmann sînt goniţi în sat şi soldaţii, ţinuta şi desfăşurarea piesei produc totuşi impresia că răzvrătirea acestei mase de ţesători exploataţi, mărginiţi, inconştienţi este zadarnică şi că li- pitorile necruţătoare de teapa fabricantului Dreissinger vor fi în curînd iarăşi stăpîne pe situaţie, strivind în pieptul ţesătorilor toţi acei germeni ai unor impulsuri nobile şi progresiste. Sentimentul acesta al mizeriei care se perpetuează fără nici o perspectivă ni se aşază pe su-

Ud, în finalul piesei, cu greutate de plumb. Şi cam acelaşi lucru se poate spune despre *Florian Geyer* de Hauptmann. Oricît de mult haos şi de multă nepricepere s-ar l'i amestecat în cauza reprezentată de Florian Geyer şi de ţăranii răsculaţi, la baza ei au stat totuşi idei generoase şi nevoi legitime. Şi iată că acum ea este călcată în picioare şi exterminată în modul cel mai brutal : cavalerii învingători nu sînt decît nişte bestii ameţite de băutură, însetate de sînge, fără nici o urmă de înţelegere Faţă de ceea ce este excepţional şi eroic în figura lui (leyer, cel hăituit pînă la moarte, și față de adevărata esenţă a întregii mişcări ţărăneşti. Cu greu se mai poate găsi o piesă care să se sfîrşească într-un mod mai descurajator, mai umilitor pentru sentimentul de demnitate umană. Mai trebuie evidențiată şi piesa magistrală 'a lui Unruh. *Ludovic Ferdinand, Prinţ al Prusiei.* Finalul ne arată confuzie, fugă : prinţul a căzut, francezii au şi ajuns în imediata apropiere, regele este o jalnică imagine a neajutorării, regina exclamă : „Nu mai există prusieni".

Dacă luăm acest prim caz de tragic de tip apăsător într-un sens mai general, obţinem un al doilea caz. Anume, chiar dacă facem abstracţie de soarta cauzei cu perspective de viitor şi chiar şi atunci cînd intriga tragică nu tratează deloc o astfel de cauză, reprezentarea poate fi condusă în aşa fel, încît să producă impresia de bază că în viaţă lucrurile se petrec în mod absurd şi stupid, că totul .se dă peste cap, că pretutindeni domneşte josnicia, brutalitatea, abjecţia, prostia, jalnica mediocritate. Dacă o operă literară este pătrunsă de o asemenea concepţie de viaţă şi dispoziţie de viaţă, neconsolat pesimiste, se mai pot ivi, izolat, oricît de multe momente înălţătoare, dar impresia finală va fi totuşi determinată, în esenţă, de acea notă dominantă pesimistă. Nu este nevoie ca vreunul dintre personajele operei literare sau autorul însuşi să enunţe această concepţie de viaţă pesimistă ; este suficient ca desfăşurarea întîmplărilor şi personajele să facă să apară mersul lumii ca fiind confuz, banal, înfiorător, fără conţinut şi fără valoare.

Hauptmann oferă exemple şi pentru acest caz. Piesa sa *înainte de răsăritul soarelui* ne înfăţişează viaţa ca pe un teatru de odioasă trivialitate şi de indescriptibilă decădere, o scenă pe care pînă şi puţinele firi nobile, distinse — Loth şi Helene —, sînt deposedate de fericire sau chiar se prăbuşesc, din pricina atmosferei înconjurătoare infestate. O negură groasă, rău mirositoare se degajă spre noi din piesă şi ni se aşază pe piept, sufocîn- du-ne. Dealtfel, în această piesă josnicia şi decăderea sînt atît de accentuate, încît, în cea mai mare parte — fă- cînd abstracţie de cele două personaje amintite ceva mai sus —, lucrarea nu face parte din domeniul tragicului, ci din acela al jalnicului şi al înfiorătorului (şi, în plus, cîteodată, din sfera acestor categorii prin ceea ce provoacă fizic scîrbă, adică prin ceea ce este neartistic) (cf. pp. 143 urm.). Cu această rezervă, dintre romanele lui Zola pot fi socotite ca exemple nimerite *Pămlntul* şi *Bestia umană.* Dacă acest al doilea roman citat se încheie cu imaginea unei locomotive care goneşte fără mecanic, aidoma unei fiare oarbe, surde, nebune, pricinuind distrugerea unui tren ticsit cu soldaţi beţi, acest tablou final are valoare de simbol pentru întreaga concepţie de viaţă care stă la baza romanului. Dintre piesele lui Ibsen trebuie menţionate *Strigoii* şi *Raţa sălbatică.* într-o măsură şi mai pronunţată face parte din această categorie Strindberg. Îngrozitoarea duritate şi amarul vieţii sînt exprimate în chip cu adevărat sufocant în *Sonata fantomelor.* Bineînţeles, coarda nu trebuie întinsă prea tare : dacă ticăloşia şi oroarea sînt îngrămădite în aşa fel, încît intenţia pesimistă iese strident la iveală, opera literară îşi pierde efectul. Aşa se întîmplă în multe piese ale lui Strindberg : *Dansul morţii, Nă vă jucaţi cu focul, Rugul,* care conţin, îngrămădite talmeş-balmeş, o asemenea cantitate de infamii, de mîrşăvii şi de vicii, încît îi întoarcem autorului spatele, plini de neîncredere şi de supărare. Ceea ce zugrăveşte el aici nu sînt oameni vii, ci creaturi înnădite din bucăţele de către un geniu, sălbătăcit şi îmbolnăvit de neînfrînata sa ură împotriva oamenilor. Printre numeroşii scriitori care oferă exemple

ilr tragic de acest tip, se numără şi Turgheniev. Lucră- lili[1] sale (să ne gîndim, de pildă, la *Apele primăverii, Deşertăciune, Părinţi şi copii)* sînt străbătute de starea ilr spirit fundamentală că mersul lumii este lipsit de rus şi de ţel, că viaţa este stăpânită de pasiuni tulburi ',.1 confuze şi de slăbiciuni nebuneşti. Numai că la el na-
I ura apăsătoare a tragismului este atenuată de o atmo- ' I eră molcomă, sentimentală, care gustă suferinţa. Şi cam I<>l aşa se petrec lucrurile la numeroşi alţi poeţi ruşi. I'oate fi amintit şi romanul magistral al Ricardei Huch *Amintirile lui Ludolf Ursleu cel Tinăr :* deasupra destinelor tragice ale personajelor pluteşte atmosfera efemeri t.ăţii onirice a lucrurilor omeneşti, mai ales a tinereţii ■;i a dragostei, şi a inevitabilităţii unor încîlcite obscuri- I;iţi morale. Iar impresia finală din *Cotiga morţilor* de liaabe se rezumă, şi ea, la faptul că viaţa este un haos lulbure, în care nobleţea de caracter şi distincţia interioară nu răzbat şi în care acţionează, îngrădind şi submi- nînd, suflete josnice şi circumstanţe lamentabile.

Incă două cazuri, în care ia naştere tragicul de tip apăsător, se impun atenţiei noastre cu prilejul unei treceri în revistă a domeniului tragicului. Atunci cînd un suflet ales, un caracter curat, un dor de ideal este târît în noroi şi otrăvit, fie de către ticăloşi intriganţi, fie de către un mediu ademenitor sau de către alte fatalităţi perfide, se produce o impresie de o conformaţie deosebit de deprimantă şi de descurajatoare. Oricît de multe contraponderi de natură înălţătoare s-ar folosi, impresia finală se va contura, întotdeauna, în sensul tragicului de tip apăsător. Amintesc, la Shakespeare, starea de dezechilibru în care sînt aruncaţi Othello, prin duşmănosul joc de intrigi al lui Iago, şi Timon, de către nemernicii săi prieteni, iar din Grabbe distrugerea ducelui Teodor de Goth- land de către mult mai mârşavul Berdoa. Piesa lui Agrell, *Salvată,* conţine un bun exemplu pentru ilustrarea cazului, frecvent în societatea noastră modernă, în care o femeie nobilă este umilită, călcată în picioare, insensibilizată de soţul ei, un desfrînat sexual, acesta prevalîn- du-se de un brutal şi pretins drept al bărbatului elegant.

Dacă ar fi să căutăm un caz în care ruina nu este provocată de oameni răi, depravaţi, ci de ironia destinului, ni se oferă ca exemplu Didona la Vergiliu, care, părăsită de Enea, îşi pune capăt zilelor în chin năprasnic şi în deznădejde. In romanul său, demn de citit, *Dumnezeul îngropat,* Hermann Stehr zugrăveşte un suflet de femeie, plin de simţul datoriei, de cutezanţă, de o neobişnuită interioritate, care este frustrată de către un soţ dubios şi criminal şi de către unele împrejurări presante, de întreaga ei tinereţe şi bucurie, decăzînd, în mod jalnic, în stări de dezolare, de amorţeală şi în convulsiuni interioare. O puternică tendinţă spre apăsător este prezentă şi atunci cînd omul cu simţăminte nobile şi cu aspiraţii înalte este corupt şi înjosit, nu atît printr-o ispită din afară, cît mai ales de demonii din propriul său piept. De aceea, figura lui Faust poate fi prezentată în spiritul tragicului de tip apăsător. Diavolul, cel puţin la marii poeţi, care au scris un Faust, chiar dacă îl înfruntă pe Faust în ipostaza

unui personaj ademenitor independent, nu este în realitate decît întruchiparea pasiunilor primejdioase şi a poftelor vinovate care îl răscolesc lăuntric pe Faust. Pentru ca Faust să constituie un exemplu care să se încadreze în acest context, evoluţia sa, fireşte, nu trebuie să fie reprezentată în aşa fel, încît nucleul cel mai profund al fiinţei sale să rămînă intact, iar binele din el să păstreze putinţa triumfului asupra răului. Aşadar, cel puţin în această privinţă. Faustul goet’nean nu produce un efect apăsător. în schimb, la Marlowe, la Grabbe şi la alţii, figura lui Faust face o impresie care ne îndreptăţeşte s-o încadrăm aici.

Fireşte că amândouă — ducerea în ispită şi impulsul rău din propriul for interior — pot acţiona şi împreună. Aşa se întîmplă de cele mai multe ori cînd o femeie sau un bărbat se prăbuşeşte în mocirla desfrîului sexual, iar partea cea mai bună a fiinţei decade. Un exemplu excelent îl oferă descrierea lui Alfred de Musset a proprie sale descompuneri morale, în opera sa *Spovedania unui copil al secolului.* Facem cunoştinţă în persoana lui cu un romantic spiritual şi inspirat, care se zvîrcoleşte stă- pinii de un nefericit dezechilibru, în plăceri brutale, picante, nebuneşti. Bineînţeles, cele mai multe dintre accste razuri pe care le descriu piesele de teatru şi romanele, nu sînt propriu-zis de factură tragică. Acestor bărbaţi şi
Irinei le lipseşte, de cele mai multe ori, măreţia. Este vorba, poate, despre o factură interesantă, nu întru toiul obişnuită, dar înălţarea deasupra nivelului obişnuit mi este suficient de semnificativă pentru a declanşa de-plina impresie de tragic. Acesta este cazul cu *Doamna llovary* de Flaubert. Degenerarea ei mortală, scufundarea ei în noroi, dezolarea şi trivialitatea din timpul căderii ei şi după aceea sînt zugrăvite atît de veridic, încît, dacă nu ar avea loc îngrădirea amintită, am avea de-a l'ace cu un excepţional exemplu de tragic de tip apăsător.

Al doilea tip, pe care îl am în vedere, survine atunci rînd un ticălos împinge, cu plăcere diabolică, la pieire tragică, oameni cu caractere nobile şi se bucură, nepedepsit, de triumful său. Daca nenorocirea tragică provo-cată de un diavol cu chip de om ne insuflă un sentiment în care înălţarea sufletească reprezintă o componentă ho- lărîtoare, trebuie să-i vedem pe ticălos că se chinuieşte in căinţă şi sfîşiere sau că este pedepsit de braţul justiţiei lumeşti sau că i se sustrag roadele sperate ale triumfului său. Dacă ticălosul stă satisfăcut lingă ororile să- vîrşite de el, impresia pe care ne-o face acest lucru conţine într-o măsură atît de covîrşitoare sentimentul dezordinii morale, al revoltei strigătoare la cer, al neputincioasei nevoi de răzbunare, încît ia maştere tragicul de tip pronunţat apăsător. Ugolino, la Gerstenberg, poate servi ca exemplu. După ce grozăvia pedepsei cu moartea prin înfometare, care străbate toate cele cinci acte, contribuie în mod substanţial ca să-i confere pieirii caracterul tragicului de tip apăsător, acest caracter al piesei se accentuează şi mai mult datorită împrejurării că ticălosul Ruggieri continuă să trăiască, plin de satisfacţie că planul său de răzbunare a izbutit. Mai amintesc povestirea lui Balzac din epoca napoleoneană *O afacere tenebroasă.* Aici, dezinteresatul şi credinciosul administrator

de moşie Michu este bănuit, în urma uneltirilor unui agent de poliţie excepţional de viclean, că a răpit şi a închis un senator al imperiului. Această mîrşăvie este atît de iscusit constituită, încît nici cei mai remarcabili avocaţi nu reuşesc să-i convingă pe juraţi de nevinovăţia lui Michu. Şi astfel, se săvîrişeşte un nemaipomenit asasinat judiciar. Exemple concludente în acest sens găsim îndeosebi la Zola. In *Pîntecele Parisului,* totul complotează împotriva bunului şi nedezminţitului idealist Florent. Pînă la urmă, ies învingătoare necinstita dreptate a vînzătoa- rei de mezeluri Lisa, nespusa vulgaritate a femeilor din hale, mocirla de instincte şi porniri josnice care clocoteşte în hale şi în jurul lor. Această impresie este încă şi mai tare în finalul romanului *Pămîntul,* în care triumfă supercanalia Buteau.

Se înţelege de la sine că există o mulţime de personaje de tip apăsător care nu se pot încadra în cazurile enumerate. Menţionez figura lui Robespierre din epopeea scriitoarei Delle Grazie. Robespierre este, intradevăr, înfăţişat cu fermitate, aproape cu respect, ca un erou al convingerii, nu numai fidel sieşi, ci şi care rămîne subiectiv curat, ca un luptător consecvent prin idee, iar autoarea îşi exprimă, şi ea, credinţa în viitorii liberatori mai norocoşi ai umanităţii. Dacă pieirea lui Robespierre are totuşi asupra stării de spirit un efect apăsător şi paralizant, cauza este că, pe măsură ce ne apropiem de sfîrşit, autoarea face să reiasă tot mai clar că eroul a pornit să-i elibereze şi să-i fericească pe oameni pe o cale greşită. Ne vine să ne strigăm nemulţumirea : atîta forţă, consecvenţă, neînfricare, curaj al părerilor, puritate a principiilor, atîta agitaţie, teamă, distrugere şi sînge — totul a fost în zadar ! Aşadar, impresia de definitiv apăsător este creată aici, înainte de toate, de enorma greşeală a unuia dintre cei mai remarcabili eliberatori ai omenirii. Avem de-a face cu un caz cu totul diferit atunci cînd un ins cu sentimente nobile, ataşat cu toate fibrele fiinţei sale de buna orînduire veche, nu este în stare să se regăsească în concepţiile şi moravurile noi şi nu numai că suferă datorită lor, dar se şi macină din

cauza acestui conflict şi se prăpădeşte. în romanul *Rotând din Berlin,* Willibald Alexis a zugrăvit în persoana primarului Johannes Rathenow o figură din această categorie. Acest tip de tragism este deosebit de caracteris- tic pentru zilele noastre : răsturnarea structurii de bază ,t societăţii, a concepţiilor şi valorilor fundamentale constituie pentru mulţi o fatalitate : nu sînt capabili să înfrunte lăuntric răsturnarea, se simt dezrădăcinaţi, se fîmpesc, degenerează, se închid neconsolaţi în ei înşişi, pe scurt : sfîrşesc într-o autonimicire interioară.

Aş vrea să mai răspund aici la o obiecţie, care ar putea fi adusă de pe poziţii pesimiste tragicului de tip eliberator. Un pesimist ar putea spune : tragicul de tip apăsător exprimă cu toată hotărîrea o anumită concepţie asupra lumii, pe cînd cel de tip mai şters reprezintă, pe de o parte lumea, ce-i drept, sub aspectul ei înspăimîn- tător, dar ne oferă, pe de altă parte, concomitent, o perspectivă, plină de speranţe în direcţia puterii măreţului şi binelui ; el pune lumea sub două lumini contrare, dar fără să realizeze o unitate între ele ; tragicul de tip apăsător ar fi, în consecinţă mai unitar din punctul de vedere al concepţiei de viaţă şi al stării de spirit fundamentale şi, de aceea, s-ar situa la un nivel mai înalt. La aceasta se poate riposta că autorul nu are deloc îndatorirea de a pune la baza creaţiilor sale o anumită filozofie unitară, de a exprima în ele o soluţie definitivă a problemei filozofice respective. De asemenea, nu este treaba poetului, ci a filozofului, să verifice dacă este capabil să pună într-o concordanţă definitivă reflecţiile pesimiste şi cele optimiste pe care alcătuirea şi mersul lumii le prilejuiesc în mod întemeiat. Nu trebuie să i se ceară autorului ca, în maniera sa de a reprezenta tragicul, să ne dea soluţia, elaborată pînă la capăt, a problemei pesimismului şi optimismului. Este de ajuns ca autorul tragic să poată arăta că, adeseori, mersul lumii produce asupra unor firi serioase, meditative, profunde, impresia, pe care vrea el s-o realizeze cu opera sa. Iar autorul, creator al tragicului de tip eliberator, poate conta întru totul pe

acest lucru. Cit de des nu-l pun implicaţiile mersului lumii pe omul gînditor în situaţia, pe de o parte, de a se speria de ceea ce este înspăimântător în cazul respectiv, iar, pe de altă parte, de a găsi totuşi în el şi puncte de sprijin pentru o credinţă puternica şi o speranţă ideală ! Lăsînd destinele omeneşti să acţioneze asupra noastră, nu sîntem întotdeauna gânditori severi şi sistematici. Asta se petrece, mai degrabă, numai în mod excepţional. In marea majoritate a cazurilor receptăm impresiile de viaţă nu ca filozofi care leagă lucrurile în mod unitar, raţionând pînă la capăt, ci ca oameni care simt şi cugetă. Şi, ca atare, rămînem chiar adeseori în stări sufleteşti nehotărâte, divizate, într-o ambiguitate a dispoziţiei şi a contemplaţiei, fără a înfăptui o punere de acord şi o unificare filozofică radicală a celor două laturi. Totodată, natura umană nu găseşte deloc că o asemenea ambiguitate este în mod necesar ceva neliniştitor şi contrariant. Contează numai ca starea de spirit nehotărâtă, divizată să dea dovadă, totodată, într-o măsură oarecare, de concordantă şi echilibru. Această situaţie poate avea însă loc şi fără să se ajungă pînă la o armonizare logică şi la o sinteză filozofică întemeiată. Aşa se petrec lucrurile şi în cazul de faţă. Dacă în urma unui eveniment sîntem cuprinşi, în parte, de o durere violentă, aducîndu-ni-se aminte ceea ce este dur, crud, de neîmpăcat în viaţa omului. dar, în parte, şi îndemnaţi să respirăm liber şi să privim liber în sus, simţim, de regulă, acest al doilea aspect al impresiei ca pe o contrapondere binefăcătoare şi liniştitoare. Absenţa unei sinteze filozofice în vederea unei unităţi bine motivate nu este resimţită încă în mod necesar ca lipsă supărătoare. Aşadar, nu i se poate obiecta cîtuşi de puţin tragicului de tip eliberator că nu sintetizează bilateralitatea impresiei estetice într-o concepţie unitară.

Este însă mai important să susţinem tragicul de tip *apăsător* împotriva subaprecierii şi înţelegerii eronate. După cum am mai arătat în repetate rînduri (pp. 174 urm., 340, 345), cei mai mulţi esteticieni suprapun teoria

tragicului pe tipul eliberator.[1] Dar şi cea mai mare parte a publicului beneficiar îi pretinde tragediei ca, în ciuda oricărui caracter înfiorător, să ne facă să ieşim totuşi din teatru stăpîniţi, în acelaşi timp, de un simţămînt de înălţare sufletească. Un număr mai mic de esteticieni manifestă înţelegere, bineînţeles, pentru tipul apăsător al tragicului ; tot aşa, şi o parte a publicului, mai cu seamă a celui din oraşele mari. Dar numai atunci cînd există înţelegere şi nevoie pentru această latură, are loc, de regulă, o subapreciere şi o înţelegere greşită a tipului înălţător. Acest lucru se poate spune, mai ales, despre acel gust pervers, supraexcitat, care nu se simte satisfăcut decît dacă nervii sînt străbătuţi, de la un capăt la altul, de fiorii unor senzaţii nemaipomenit de noi şi surprinzător de condimentate. Publicul, care se lasă antrenat cu predilecţie de piesele lui Strindberg (creaţiile sale luminoase şi pline de credinţă nu sînt reprezentate decît rar, cel puţin pe scenele germane, în mod semnificativ) va trece, în cea mai mare parte, uşor peste ele, zîmbind cu compasiune. cu privire la Schiller. In schimb, acea concepţie largă, care recunoaşte ambele tipuri ca fiind configuraţii valoroase ale tragicului şi care are înţelegere pentru fiecare tip, se întîlneşte foarte rar. Şi, totuşi, numai o astfel de mărinimie este în stare să se măsoare cu noianul de opere literare tragice. Teoria tragicului nu se va compromite faţă de literatura cea mai modernă printr-o contestare oarbă, demodată, prin perplexitate şi violenţă, decît dacă va lăsa şi tragicul de tip apăsător să se bucure de drepturile sale.

PSIHOLOGIA TRAGICULUI

1. Sentimentele obiectuale ale tragicului

Cu toate că întreaga investigaţie s-a desfăşurat în cadrul psihologiei tragicului, se cuvine să i se acorde acum acestei laturi atenţia în contextul respectiv. Cîteodată, diferite sentimente, caracteristice pentru tragic, au rămas structuri neanalizate ; de pildă, atunci cînd a fost vorba despre

---

[1] **Şi Werder, care spune lucruri juste despre substratul pesimist al tragediei hamletiene, are totuşi convingerea că nu există raţiune mai înaltă decît aceea a tragismului veridic şi că orice tragedie este o revelare a justeţei** *(Vorlesungen iiber Shakespearcs Hamlet,* **pp. 112, 181, 225). — Paul Heyse cere pentru deznodămînUiI piesei „aşa zisa justiţie poetică: aceasta, după părerea lui, îl lasă pe spectator cu acea senzaţie de linişte pe care vrea s-o provoace orice adevărată operă de artă** *(Goethes Dramen* **in ihr£m** *Verhăltnis zur heutigen Biihne. In der Deulschen Rundschau,* **voi. 80, 1894, p. 16).**

participarea dureroasă. în cursul investigaţiei s-a dovedit, apoi, a fi mult mai eficace a concepe tragicul de pe latura sa obiectuală, decît a-l defini în termeni nemijlocit psihologici, ca de pildă, atunci cînd măreţia personalităţii tragice a fost prezentată ca o trăsătură fundamentală. în sfîrşit, abordarea amănunţită a speciilor şi subspeciilor şi a multitudinii de exemple nu a îngăduit pretutindeni ca psihologicul să iasă îndeajuns în evidenţă. Expunerea ce urmează este, deci, menită ca parţial să completeze, parţial să clarifice, parţial să sintetizeze tipul afectiv al tragicului, aşa cum ni s-a arătat el pînă acum.

XIII

Ca să punem ordine în domeniul tipului afectiv al tragicului, trebuie să reamintim două deosebiri în sentimentele estetice de importanţă generală. Estetica generală este chemată să demonstreze că obiectului cu efect estetic îi corespund sentimente de două feluri : sentimente *obiectuale* şi *personale.* Sentimentele personale sînt, la rîndul lor, în parte *de participare,* în parte *de stare.* Un exemplu va lămuri aceste deosebiri. Cînd îl văd pe Othello cum arde de dorul dragostei, apoi cum savurează

li'iicirea dragostei, apoi cum este torturat de gelozie şi, in sfârşit, cum îşi dă seama de obsesia lui şi cum moare, in căinţă şi desperare, — în toate acestea este dată o '.uccesiune de sentimente, pe care trebuie să le iau, pe Imite, din propriul meu eu, dacă vreau ca Othello să-mi ip.iră ca fiind plin de ele. Dorul dragostei, fericirea dragostei, gelozia sânt sentimente care trebuie să fie prezente, cumva, în conştiinţa mea, pentru ca Othello să constituie pentru mine mai mult decît o mască fără sens. '.îi anume, aceste sentimente, odată ce iau naştere în conştiinţa mea, sînt însoţite de certitudinea de la sine Înţeleasă că ele *îi aparţin obiectului,* nu mie. Cînd am .«■este sentimente, sar, ca să spunem aşa, peste apartenenţa lor la conştiinţa mea, le intropatizez în obiect şi Ic am, astfel, ca sentimente intropatizate, încorporate în personajul sau în lucrul din faţa mea. Acestea sînt sentimentele obiectuale. Dacă, dimpotrivă, resimt pentru Othello admiraţie, sau mă tem pentru el, sau mi-e milă <lc el, sau îmi inspiră groază, acestea sînt sentimente personale, şi anume de natură participativă. Vedem nu- maidecît : sentimentele de participare sînt ori afirmative, ori negative. Ne îndreptăm spre personaj sau îi întoarcem spatele. Şi dacă, în cele din urmă, deprimat de această piesa, ajung să fiu agitat, iritat, răscolit sufleteşte, acestea constituie stări ale sentimentului meu egotic nemijlocit. Vorbesc atunci despre sentimentele personale de tipul celor de stare.[1]

Cu privire la sentimentele obiectual-tragice mă pot exprima pe scurt. Căci ele nu sînt altceva decît conţinutul expus mai sus al tragicului, transpus în psihologic, în această ordine de idei, trebuie să ne gîndim mai întîi la suferinţa tragică. Această suferinţă va fi luată într-ade- văr din propriul suflet şi transpusă în personajul tragic, „contopită[11] cu el, în aşa fel, încît, originea ei retrăgîn- du-se complet din propria noastră conştiinţă, ea ne apare ca umplând înseşi personajele tragice. Iar, mai departe, este cazul să ne gîndim la tot ceea ce alcătuieşte măreţia umană. Nici măreţia umană a personajelor nu ne este dată de autor din exterior ; ci, iarăşi, noi înşine sîntem cei care, primii, intropatizăm în personajele descrise de autor ceea ce simţim ca măreţ în propria noastră conştiinţă. De asemenea, trebuie să ne gîndim la toate trăsăturile şi procesele pe care le-am definit ca momente înălţătoare. Fireşte, nu înălţarea sufletească face parte, ca atare, din sentimentele obiectuale ; ca şi apăsarea, ea intră în sfera sentimentelor corespunzătoare stării sufleteşti. în realitate însă, acel ceva, prin care se stîrnesc simţămintele de înălţare sufletească, a luat naştere mai întîi prin intropatie, adică prin sentimentele obiectuale. Sfidarea, calmul, resemnarea, desprinderea de viaţă, purificarea morală sînt resimţite de noi la personajele tragice, întocmai ca şi suferinţele lor, abia prin intro- patizare. De aceea, enumerarea momentelor înălţătoare este, totodată, în măsura în care acel ceva este luat în considerare, o enumerare a sentimentelor obiectuale.

Dacă pornim să caracterizăm o configurare estetică în funcţie de sentimentele sale obiectuale, cititorul poate avea lesne impresia că această

---

[1] **Cf. lucrarea mea** *System der Asthetik,* **voi. 1, pp. 157 urm.**

caracterizare nu este suficient de psihologică. Căci aici nu dăm de nici o funcţiune psihică specifică, de nici o manifestare distinctivă a conştiinţei. Specificul constă, aici, mai degrabă în faptul că aoel *conţinut* afectiv care ţine de tragic reprezintă o *valoare umană* specifică. Prin urmare, tragicul nu este deloc lipsit, nici sub acest aspect, de ceea ce este caracteristic din punct de vedere psihologic, dar acest factor nu constă într-o funcţiune deosebită a conştiinţei, ci într-un conţinut afectiv uman-va'loros specific.

2. Sentimentele tragice personale de stare

Cu totul altfel se prezintă lucrurile dacă ne îndreptăm atenţia spre sentimentele personale. Şi anume, să luăm în considerare mai întîi sentimentele personale de stare, în această privinţă, tragicul se caracterizează prin tipuri deosebite ale manifestărilor de conştiinţă.

Cum anume, întrebăm noi, se trezeşte, prin tragic, sentimentul demnităţii noastre ? In ce constau modificările care au loc, datorită tragicului, în modul noMru de :t ne simţi ? Cu această problemă intrăm în psihologia I ragicului.

Doresc însă să-mi îndrept atenţia aici, mai întîi, spre acele sentimente care sînt stîrnite de *tragic ca tragic.* Fac deci abstracţie de toate acele sentimente care sînt comune impresiei de tragic şi comportamentului estetic de ansamblu sau oricărui alt tip de comportament estetic. Aşadar. vor fi luate în considerare, în cele ce urmează, numai sentimentele proprii tragicului într-un mod exclusiv distinctiv.

Suferinţei şi pieirii unui om de seamă le corespunde — dacă facem abstracţie, mai întîi, de tot ceea ce este moment înălţător — un comportament sufletesc, care constituie contrariul a tot ceea ce tinde spre un nivel superior şi a tot ceea ce aspiră spre perfecţiune. Simţim o apăsare pe suflet şi trebuie să-i cedăm. Sîntem traşi în jos. Acest simţămînt de *apăsare în jos*, această stare de zguduire a ceea ce este solid, vrednic de încredere, ferm în convingeri în noi, nu lipseşte din nici o formă de tragic. Să nu uităm un lucru : calvarul tragic cuprinde, de obicei, o bogată succesiune de zguduiri tot mai puternice, aşa încît sentimentele de apăsare se îngrămădesc şi se accentuează în cursul evoluţiei tragice.

Sentimentele de apăsare prezintă, fireşte, unele trăsături distinctive. Dacă sentimentul de apăsare este atît de puternic, încît simţim că întregul nostru sentiment de existenţă este frîna't, putem vorbi despre *deprimare.* în acest caz accentuat ne lipseşte, în general, capacitatea de a respira liber, de a ne dărui spontan curentului vieţii, întregul nostru sentiment de viaţa este strivit, strîns în chingi. Dacă survin, cu repeziciune neaşteptată, cu forţă nimicitoare, jalea şi distrugerea, atunci, în starea noastră de apăsare, ne simţim totodată şi *înspăimîntaţi. O* altă nuanţă este *anxietatea.* Ea ţine de caracterul sentimentelor apăsătoare atunci cînd, datorită reprezentării desperării

şi -a pieirii, viaţa apare atît de plină de pericole, încît sentimentul nostru de viaţă este ameninţat să-şi piardă siguranţa, iar noi să fim cuprinşi de perplexitate şi neajutor are. In anumite cazuri, sentimentele de apăsare au caracter *chinuitor.* Aşa se petrec lucrurile îndeosebi atunci cînd, prin reprezentarea unui lanţ de suferinţe, avem impresia că acum e de ajuns, că acum a fost atinsă limita suportabilului pentru erou şi pentru noi şi cînd totuşi suferinţa continuă să crească în mod inexorabil. Prin deprimant, înspăimântător, înfricoşător, chinuitor nu sînt desemnate cîtuşi de puţin nişte tipuri secundare ale sentimentelor apăsătoare, ci se scot în evidenţă cîteva tipuri deosebit de caracteristice, care se pot corela între ele într-o manieră variată.

Sentimentele tragice de apăsare trec însă printr-un proces specific de ascuţire şi de înăsprire datorită *sentimentului de contrast,* care a fost examinat în mod amănunţit (pp. 136 urm.). Acest sentiment, luat, desigur, într-o accepţie strictă, face parte din sentimentele participante ; el trebuie însă încadrat numaidecît în această parte a contextului nostru psihologic, deoarece de la el îşi capătă sentimentele de apăsare configuraţia lor deosebit de caracteristică. Participarea specifică, pe care o resimţim în sentimentul de contrast la destinul omului de seamă, a fost caracterizată îndeajuns. Simţim că tocmai omul de seamă ar trebui să aibă parte de reuşită şi fericire, să se bucure de o viaţă fericită fără rezerve ; această aşteptare, legată de măreţia umană, devine obiect de batjocură prin prăbuşirea intervenită ; resimţim în desperarea şi pieirea omului de seamă un neliniştitor adaos de absurd. în felul acesta, sentimentele tragice de apăsare se caracterizează printr-o anumită *ciocnire* internă, printr-un fel de *respingere :* sentimentul unei obligaţii se ciocneşte cu sentimentul unei realităţi. Omul de seamă *ar trebui* să ajungă la fericire şi înflorire ; *în realitate,* el se prăbuşeşte în prăpastie. Apăsarea simplei tristeţi decurge oarecum mai lin, mai nefracţionat. Lipseşte impactul acelui contrast şi, astfel, legată de această lipsă, asprimea specifică a tragicului.

Ce ne prezintă acum, ca plăcere, impresia tragicului, subiectiv-corespunzătoare stării sufleteşti, faţă de aceasta aglomerare de neplăcere ? Cu această întrebare ajungem la *sentimentele de înălţare sufletească.* Am văzut că în orice tragic survin sentimente înălţătoare, dar foarte diferite, în funcţie de grad, tip şi număr. Ba sînt prezente ru un asemenea efect, încît se asociază cu sentimentele < Ie apăsare într-un mod care contribuie hotărîtor la impresia de ansamblu a tragicului, ba nu sînt capabile să contribuie sensibil la impresia tragică de ansamblu.

în sentimentele de înălţare sufletească are loc o remontare a conştiinţei de sine. Ne simţim întăriţi, consolidaţi ; ne înălţăm odată cu eroul ; iau naştere în noi simţăminte de siguranţă, de încredere. Sentimentul de apăsare ameninţă să răpească eului nostru solidul său eşafodaj, să-i facă să se prăbuşească în el însuşi. Acum, dimpotrivă, eul nostru primeşte un puternic impuls de înălţare.

Caracteristica tragicului constă, în cazul acesta, în faptul că ambele direcţii ale conştiinţei de sine — prăbuşirea şi înălţarea —- au loc concomitent, sînt provocate de aceeaşi conformaţie, de aceeaşi evoluţie, de acelaşi eveniment, Exact unul şi acelaşi pasaj al unei opere literare conferă conştiinţei noastre de sine amîndouă modalităţile de comportare opuse, chiar dacă iese în evidenţă cînd mai mult una, cînd mai mult cealaltă.

Trebuie să luăm în serios coexistenţa apăsării cu înălţarea sufletească. Ar fi o redare incorectă a trăirii, dacă nu s-ar admite decît o alternanţă de apăsare şi înălţare. Experienţa noastră interioară nu arată deloc, în desfătarea cu tragicul, o dezmembrare a conştiinţei noastre în sentimente apăsătoare şi înălţătoare, ca şi cum am fi reunit, în mod reproductiv, oiarecum numai retrospectiv, cele două simţăminte. Mai degrabă, în trăirea noastră lăuntrică tragică, *în timp ce* sîntem apăsaţi, ne simţim totodată înălţaţi, şi invers. în mişcarea conştiinţei noastre, există, în strictă simultaneitate, o bilateralitate. Una şi aceeaşi trăire afectivă cuprinde, în acelaşi timp, şi apăsarea şi înălţarea sufletească, şi neplăcerea şi plăcerea.

Această unitate cere şi mai multă atenţie. Este uşor de conceput simultaneitatea apăsării şi înălţării ca *sentiment mixt.* Şi nu se va putea obiecta nimic împotriva termenului, dacă îndepărtăm cu totul imaginea unui amestec, oricît de intim ar fi el gîndit. Contemplînd direct şi exact ceea ce resimt eu în acea existenţă simultană, găsesc în ea două feluri de lucruri : o dată ambele sentimente adesea menţionate, fiecare detaşîndu-se în calitatea sa specifică, de celălalt, şi apoi, calitatea de ansamblu sau complexă, la fel de unitară, indivizibilă în sine, a sentimentului de ansamblu, care se sprijină pe acele două calităţi distincte. Lucrurile se petrec aici întocmai ca la auzul unui acord triplu. Alături de sunetele individuale şi de calităţile lor, resimţim totodată calitatea acordului triplu ca atare, iar această calitate complexă se face simţită, ca element simplu, la fel de indivizibil ca şi calitatea sunetelor distincte. Ba ne îndreptăm atenţia mai mult spre sunetele distincte, ba mai mult spre rezultatul de ansamblu. Aşa şi în trăirea tragicului : ba ne lăsăm furaţi mai mult de componentele trăirii globale, ba mai mult de cele ale unităţii afective, în care intră, cot la cot, ambele componente. Aşadar, orice gînd care ar aminti de ceva asemenea unei combinaţii chimice trebuie complet îndepărtat de calitatea afectivă a trăirii de ansamblu.[1] Ca orice calitate, calitatea afectivă a trăirii de ansamblu este, şi ea, ceva care intră ca element component într-o anumită *„ataritate“.*

Drept denumire adecvată pentru calitatea unitară a trăirii de ansamblu ni se oferă termenul de „*zguduire*“. Simţim acea calitate unitară ca pe o anumită mişcare opusă a forului nostru interior, ca pe o împletire în sus şi în jos.. Iar aceasta se exprimă, potrivit simţului limbii, în cuvîntul „zguduire". Zguduirea are însă şi o accepţie

---

[1] Miiller-Freienfels, de pildă, găseşte esenţa „sentimentelor mixte" (şi pune în rîndul lor şi tragicul), în aceea că, „în orice caz, sentimentele se amestecă între ele şi se combină, dînd naştere unui sentiment unitar" *(Psychologie der Kunst,* **voi. 1. p. 140').**

mai restrînsă. Mai cu seamă spre finalul unei reprezen- l.iţii tragice, sentimentele apăsătoare şi înălţătoare evoluează în mare cantitate şi într-o succesiune accelerată. I'rin ultimul act al unei tragedii, firea obişnuieşte să se Iranspună, neîncetat. într-o stare de puternică emoţie, datorită unor simţăminte ba preponderent apăsătoare, ba viguros înălţătoare. Această schimbare bruscă în precum- panirea sentimentelor apăsătoare şi înălţătoare, aşa cum intervine ea mai ales către sfîrşitul tragediei, poate fi definită. într-un sens mai restrîns, drept *zguduire.* Conştiinţa de sine ameninţă să se prăbuşească în ea însăşi, dar apoi se redresează cu îndrăzneală, pentru a suferi curînd
o nouă prăbuşire în adînc, şi aşa mai departe.

3. Sentimentele participante ale tragicului

Dintre toate sentimentele tragice, cel mai mult au fost dezbătute sentimentele participante ; ba foarte des chiar ne-am gîndit numai la ele, atunci cînd a fost vorba despre sentimente tragice. Căci teama şi compasiunea •— această arenă a consideraţiilor mai vechi cu privire la tragic — îşi au locul aici.

Dacă se pune chestiunea ca sentimentele participante, aşa cum rezultă ele din evenimentele tragice, să fie examinate în mod cuprinzător, trebuie să ne amintim că ele sînt produse în două feluri : într-un caz, în legătură cu personajul tragic concret şi ou suferinţa lui, în alt caz însă, în acelaşi timp, în legătură cu viaţa omenească, cu omenirea, cu lumea. Căci în cazul tragic individual ni se înfăţişează totuşi — aşa cum am constatat — mai mult sau mai puţin o întîmplare umanitală. Şi, în funcţie de maniera în care ni se înfăţişează în tragic întîmplarea umanitală, ne simţim transpuşi în diferite feluri de participare la viaţă, la umanitate, la lume. Aşa cum am mai precizat (p. 364), sentimentul de contrast, îndeajuns dez

bătut, face parte, şi el, din categoria sentimentelor participante. Totuşi, aici fac abstracţie de el.

Iau în considerare mai întîi sentimentele de participare pentru personajul tragic determinat şi pentru destinul lui individual. Aici ies în evidenţă, bineînţeles, mai cu seamă sentimentele participante referitoare la personajul individual *în suferinţă* şi în *curs de pieire.*

Acestea se manifestă în două forme, după cum se referă la suferinţa lui *prezentă* sau *viitoare.* In primul caz, avem de-a face cu *compătimire,* în cel de-al doilea, cu *teamă.*

Dăm dovadă de mai multă precizie, dacă vorbim, în primul caz, de *con-pătimire* şi dacă socotim *compătimirea* drept un subcaz deosebit de frecvent. Căci con-pătimirea poate avea în ea ceva puternic, curajos. Presupun că omul care pătimeşte este nezdruncinat în suferinţele şi frămîn- tările lui ; durerile nu servesc decît pentru ca el să-şi desfăşoare cu mai multă strălucire curajul, eroismul. Simţim, aici, o *con-pătimire* a forţei şi nu o blîndă înduioşare. Ar fi artificial să vrem să includem această con-pătimire pătrunsă de sentimentul de forţă în compătimire. In comparaţie cu *Prometeu încătuşat* de Eschil sau cu Lucifer la Byron, con-pătimirea nu poartă, în principal, pecetea duioasă, relaxată, plină de dăruire, a compătimirii.

în alte cazuri însă, personajul tragic trezeşte în noi compătimire în adevăratul înţeles al cuvîntului. Acesta este cazul ori de cîte ori personajul tragic ne face să simţim în mod precumpănitor cît de mult este el expus durerii în general sau, în această situaţie, cît de uşor şi de adînc pătrunde durerea în el şi ce chinuri şi ravagii îi pricinuieşte ea ; pe scurt, ori de cîte ori ne copleşeşte sîmţărmntul sensibilităţii faţă de durere a personajului lovit de nenorocire. în astfel de cazuri, con-pătimirea ia caracterul blînd, duios, lacrimogen, care caracterizează compătimirea. Aristotel consideră că stirnesc compătimire mai ales acele subiecte în care fratele îşi ucide fratele,

Hui părintele, mama fiul, fiul mania.[I] în realitate, tocmai II'.omenea nelegiuiri sînt nimerite oa să producă în spectator, în modul cel mai viu, sentimentul jertfirii personajelor în cauză pe altarul durerii. Ceva adevărat se găseşte şi într-o altă remarcă, mai generală, a lui Aristotel. Kl spune că noi dăruim compătimire celui care suferă pe nedrept.[II] în orice caz, suferinţa îndurată fără vină constituie un caz prielnic pentru a stîrni compătimirea, deoarece faţă de cel ce suferă pe nedrept nu se creează sen
ı ı mente capabile să acţioneze în sens opus compătimirii. Compătimirea are oeva detaşant, învăluitor, copleşitor, deschizător de inimi, îngrijorător, ceva străin acelei compătimiri curajoase. Văzîndu-1 pe formidabilul Lear, care fusese rege din cap pînă în picioare, cum este zdrobit, copleşit de chinuri, scufundat în jalea demenţei, sîntem înduioşaţi şi înfioraţi de compătimire. Un alt exemplu de profundă, aproape pasională reacţie de compătimire, ni-l oferă Margareta Ia Goethe, în scena închisorii. *Walkiria* de Wagner are două scene care ne dispun în cel mai înalt grad la compătimire : mai întîi, scena în care Briinhilda îi vesteşte lui Siegmund destinul său fatal şi apoi aceea în care Briinhilda îşi primeşte de la Wotan pedeapsa pentru comportarea ei despotică şi arbitrară.

Aş dori să mai scot în evidenţă încă o nuanţă deosebită a compătimirii. Se întîmplă ca suferinţa personajului tragic să ia forme atît de înfricoşătoare, jalnice, dezgustătoare, încît, în pofida compasiunii, concomitent îi întoarcem spatele, cu groază, suferinţei. în acest caz, de sentimentul nostru de duioşie faţă de personajul în suferinţă este legată, totodată, o anumită repudiere. Am vrea să ne acoperim faţa, am vrea să fugim de un astfel de exces de suferinţă. Medeea şi Iason în finalul tragediei lui Grillparzer, Tristan în actul al treilea la Wagner ar putea sluji ca exemple, dar, tot aşa, şi cărăuşul Henschel şi Rose Bemd, în adâncul dezolării lor, şi Odiseu în actul

---

[I] **Aristotel,** *Poetica,* **cap. 14.**
[II] **Aristotel,** *Poetica,* **cap. 13.**

întîi la Hauptmann. Sau să ne gîndim la nemaipomenitele, chinuitoarele autodistrugeri pe care le întîlnim la unele personaje ale lui Dostoievski, Strindberg, Fritz von Unruh.

Dacă suferinţa personajului tragic nu ţine de prezent, ci doar de viitor, locul con-pătimirii este luat de j *pre-pătimire,* de *teamă.* Presimţim sau ştim că o grea suferinţă sau chiar distrugerea îl aşteaptă pe personajul tragic, vedem că puterea îngrozitoare, devoratoare se apropie din ce în ce mai mult, ne este teamă pentru erou. Este vorba aici, prin urmare, nu despre teama *de* > erou, ci despre teama *pentru* el. Piese ca *Edip rege* sau [1] *Logodnica din Messina* amplifică acest sentiment pînă la extrem. Căsătoria din dragoste dintre Lohengrin şi Elsa este legată, la Wagner, de condiţia ca Elsa să aibă încredere necondiţionată în iubitul ei şi, de aceea, să nu încerce să-i afle numele, poziţia, originea. în acelaşi timp însă, tentaţia şi pericolul de a pune întrebarea fatală devin din ce în ce mai mari la Elsa. Astfel, pre- î vedem, cu teamă crescîndă, destrămarea imensei fericiri j a celor doi eroi.

Două cazuri se evidenţiază în mod deosebit. *în primul caz,* personajul tragic nu ştie nimic despre primejdia care îl paşte ; fără să bănuiască, avînd sentimentul siguranţei şi iluzia izbînzii, el merge înainte. Spectatorul însă este iniţiat de suferinţa şi nenorocirea care îl ameninţă. Aici sînt, iarăşi, două posibilităţi. Forţa contrară procedează în taină, subminează terenul, întinde oapcane. Octavio îşi disimulează faţă de Wallenstein intrigile nimicitoare, Alba faţă de Egmont capcana în care îl ademeneşte. Se poate însă întîmplă şi ca numai parţialitatea şi orbirea \ să-i împiedice pe personajul tragic să-şi dea seama de pericolul iminent. Acesta este cazul lui Lear, care are încredere în cele două fiice, şi la Hero, care, în actul al patrulea al tragediei lui Grillparzer, nu observă primejdiile care o ameninţă.

AI *doilea caz* are loc atunci oînd personajul tragic însuşi presimte sau prevede grelele furtuni care îl vor zgudui sau chiar mătura. Dar se poate întîmplă ca indi-

\ Ului să se afle încă de pe acum într-o suferinţă tragică. 'Totodată însă, el presimte sau ştie că suferinţei prezente l ■.«* vu adăuga o suferinţă nouă, mai grea. In cazul acesta, in spectator se petrec ambele fenomene concomitent : <o11-pătimirea şi pre-pătimirea. Cînd Coriolan se decide '..i dea ascultare rugăminţilor mamei sale şi să înceteze ia/boiul împotriva oraşului natal, el prevede că asta îi va aduce primejdie, dacă nu chiar moartea. Văzîndu-i pieptul răvăşit de vijeliile situaţiei prezente şi resimţind compătimire, sîntem mişcaţi, în acelaşi timp, de presimţirea pericolului care ameninţă, de un simţămmt de teamă pentru el. Acest exemplu ne poate învăţa şi că nu este neapărată nevoie ca fricii din sufletul spectatorului ■•a-i corespundă frică în sufletul eroului care îşi prevede pieirea. Coriolan vede, cu totul lipsit de teamă, pericolul care se înalţă în faţa lui. In alte cazuri însă, sufletul personajului tragic însuşi este plin de nelinişte şi teamă in legătură cu nenorocirea presimţită. Aşa se petrec lucrurile la Medeea lui Grillparzer, cînd aceasta încearcă zadarnic să-i reţină pe Iason de a lua ca pradă lîna de aur, sau la Iudita lui Hebbel, cînd aceasta se zbuciumă în rugăciune, înainte de a păşi pe drumul fatal. Ambele sentimente -— con-pătimirea şi pre-pătimirea — Mickie- wiez se pricepe să le amplifice în noi pînă la extrem, cînd, în Străbunii, zugrăveşte în chip inegalabil, cu sete de răzbunare, ură ascuţită şi furie sacră, satanicele persecuţii ordonate de ţar împotriva polonezilor.

Dealtminteri, nu orice suferinţă fatală a personajului tragic produce negreşit sentimente de durere în cititor. Dacă cel lovit de suferinţă şi pieire, ca pedeapsă, este un nelegiuit, precumpăneşte cu mult satisfacţia produsă de răsplată şi dreptate. Şi invers : dacă-l vedem pe criminal că se înalţă spre reuşită şi fericire, răspundem cu sentimente de neplăcere. Dezaprobarea morală în diversele ei forme este aceea care stă la baza acestor sentimente de neplăcere. Se vede aici cît de mult trebuie să ne ferim de generalizări în domeniul nostru. Mai ales tragicul crimei, dar, pînă la un anumit grad şi tragicul nelegiuirii

grave condiţionează, în ceea ce priveşte atît structura obiectivă, cît şi impresia subiectivă, abateri pronunţate de la alcătuirile fundamentale.

Sentimente participante de alt tip iau naştere, dacă privim atent personajele tragice, nu atît sub unghiul suferinţei lor, cît mai degrabă sub cel al comportamentului lor etic şi uman, manifestat de firea şi voinţa lor în timpul suferinţei. Sentimentele stîrnite în această direcţie am să le denumesc pe scurt *sentimente moral-partvcipante.*

Aceste sentimente sînt ori de respingere, ori de consimţire. Dacă personajul tragic se înjoseşte pînă la nelegiuiri şi crime, se nasc în noi sentimente de dezaprobare, de respingere, de aversiune. Şi ou cît este vorba în mai mare măsură de prăbuşire în josnicie, în hidoşenie şi în murdărie, cu atît mai pronunţat se vădeşte aversiunea. Ea poate creşte atunci pînă la groază şi spaimă. Cînd îl vedem pe Macbeth că se abrutizează în crime sîngeroase, strigătoare la cer, simţim că între el şi noi se cască o prăpastie din ce în ce mai uriaşă şi îi întoarcem sceleratului spatele, înspăimîntaţi.

Sentimente participante de consimţire iau naştere, în primul rând, atunci cînd eroul tragic se menţine, în toată suferinţa şi nenorocirea sa, pe calea binelui şi a sentimentelor nobile. Aici ia naştere recunoştinţă, admiraţie, stimă, veneraţie, adoraţie. Contele de Charolais din primele trei acte, la Beer-Hofmann, precum şi Ottegebe, care doreşte să moară jertfindu-se, din *Sărmanul Henric* de Hauptmann, pot servi ca exemple. Dar şi atunci cînd binele străbate radios descompunerea şi sălbăticirea omului, vina şi ruşinea lui, iau naştere aceste sentimente pozitiv-participante. Sărmanul Henric, la Hauptmann, decade pînă la condiţia de fiară, se dezbară de orice cultură şi pudoare, dar, în acelaşi timp, omenia lui pură şi interiorizată străluceşte din toate aceste distrugeri şi sălbăticiri. De aceea trezeşte el, într-o măsură atît de mare, simţăminte de dragoste nu numai compătimitoare, ci şi mirate, îndreptate în sus. Şi caom acelaşi lucru se poate '.pune despre Emanuel Quint şi despre Odiseu, ai aceluiaşi scriitor.

De altfel, în general, acestei categorii îi aparţin senii montele participante legate de momentele înălţătoare,

ııı măsura în care ele constau în manifestări uman valoroase ale personajului supus suferinţei tragice. Tot ce posedă acesta ca sfidare îndrăzneaţă, ca linişte calmă, oa nobilă resemnare, ca elevaţie lăuntrică ne produce sentimente de apreciere, de încredere. Cînd o vedem pe Agnes liernauer, la Hebbel, că, în faţa morţii, stăruie cu curaj in iubirea ei, că respinge tentaţia unei renegări laşe şi ca, apoi, se duce la moarte cu conştiinţa înălţătoare a purităţii şi a dreptăţii sale, se trezesc în noi puternice sentimente de admiraţie şi de respect. Sau să ne gîndim la autoportretul lui Remforandt de la muzeul din Viena, care îl înfăţişează oa pe un om bătrân, în halat de casă roşu : faţă de aeest chip, plin de curaj eroic în necruţă- toarea luptă cu viaţa şi totodată plin de teama de viaţă, încercăm, pe lîmgă sentimentele dureroase ale compasiunii, şi sentimente

de cutezătoare încredere şi de iubitoare veneraţie.

Aşadar, tragicul se caracterizează, şi sub raportul sentimentelor participante, pentru personajul individual, printr-o conjugare a unor emoţii variate. Compasiunii, care şi ea poate apărea, la rîndul ei în forme foarte variate, precum şi fricii, li se asociază sentimente moral- participante, parţial de respingere, parţial de consimţire. Deosebit de caracteristic este însă faptul că de compasiunea duioasă şi de teama neliniştită se leagă sentimentele reconfortante de apreciere, de stimă, de respect.

Precum, în general, cazul tragic individual se lărgeşte adîncindu-'se înspre umanital-semnîfioativ, tot aşa şi sentimentele participante caracterizate dobîndesc un ecou an ai larg şi mai adînc în sentimentele cosmice participante. Ţinând seamă de procesul tragic, ne comportăm şi faţă de lume în parte respingând, în parte confirmând. Înlrucît personajele şi evoluţiile tragice se perindă prin faţa noastră, mecanismul cosmic ne apare, conform atmosferei fundamentale a tragicului, drept ceva înfiorător, ceva

care insuflă nelinişte, frică şi groază, dar, în acelaşi timp, în măsura în care se fac simţite momente înălţătoare, drept un şir de evenimente ce ne îndeamnă la încredere, la acceptare curajoasă. In consecinţă, în tragicul de tip apăsător precumpănesc cu mult sentimentele de temere, de înfricoşare, de îngrozire în faţa lumii. în tragicul de tip eliberator, dimpotrivă, sentimentele pline de încredere faţă de lume constituie o contrapondere sensibilă.

Dacă trec în revistă sentimentele cosmice, cu care se încheie reprezentările tragicului, ies în evidenţă următoarele cinci tipuri.

Majoritatea o constituie, pe latura neplăcerii, sentimentele cosmice de *spaimă.* Dacă o operă literară se termină cu impresia categorică de dur, de crud, de sălbatic, de contradictoriu, de abisal, de absurd al mersului lumii, simţim în faţa ei spaimă, teamă, oroare, groază. Ar însemna o înfrumuseţare a lucrurilor, dacă, avînd în vedere destinul lui Edip, al Antigonei, al regelui Lear, al lui Othello, al lui Hamlet sau chiar al lui Brand, al împăratului Iulian, la Ibsen, am contesta că sentimentele cosmice de cea mai sumbră speţă ţin de esenţa impresiei tragice. O grea şi iritantă apăsare ni se aşază pe suflet mai cu seamă atunci cînd un suflet curat, ales este cuprins de furia sălbatecă a destinului, ca şi atunci cînd un om de primă mărime este prăvălit, dinspre interior, în sfîşiere, dezagregare, întunecare, fireşte şi atunci cînd aceste două cazuri se suprapun ; ne dăm seama cît de dureroasă este sfîşierea, cît de infame sînt contradicţiile, cît de funest este paradoxul de care suferă mersul lumii.

In unul din capitolele următoare vom face distincţie între tragicul tipic-uman şi cel individual-uman. Menţionez, încă de pe acum, această deosebire, căci doresc să leg de ea teza că sentimentele cosmice tragice, în general, pornesc într-o măsură mai mare de la prima formă a tragicului decît de la a doua. Atunci cînd tragismul de tip individual se ascute pînă la îndărătnicie, pînă la a deveni un caz excepţional, nu mai poate interveni o lărgire a sentimentelor tragice pînă la a deveni sentimente cosmice decît într-o măsură redusă. Tragismul în *Iudita* i Ic Hebbel, de pildă, este circumscris mai individual, este l«'i;at mai mult de particularitatea acestui personaj ex- Irom de specific, decît, de pildă, tragismul din *Maria Magdalena*[1]. De aceea, din *Iudita,* groaza de absurd nu
• c întinde peste mersul lumii în măsura în care acest fenomen are loc din tragedia burgheză. Sau să-i amintesc j>e Balzac : cît de des nu se încheie la el o pasiune dătă- loare de fericire printr-o nenorocire violentă, oribilă ! In povestirea *Fata cu ochii de aur,* de exemplu, un romantism erotic bizar este ciopîrţit de un destin brutal şi îngrozitor. Dar acest destin ne mişcă mai mult ca un caz particular de oroare rafinată decît pentru că mersul lumii a fost plasat sub această lumină. Sau să ne gîndim la piesa lui

---

I **Cf. Emil Kuh,** *Biographie Friedrich Hebbels [Biografia lui*

Maeterlinck *Intrusa,* scrisă cu virtuozitate, dar subţire, acordată pe un singur ton. Aici simţim moartea iminentă a mamei cum intră — fantomatic, tiptil, ca ceva neliniştitor, dar formidabil — în cercul membrilor de familie adunaţi seara tîrziu în camera de alături. Oricît de sinistră ne-ar părea însă această sosire a morţii, îngrijorarea care ne apasă o resimţim totuşi mai curînd ca pe o stare de spirit individuală. Căci, aici, moartea ne întîmpină mai puţin cu greutatea unei puteri cosmice, ci mai mult prin faptul că nişte persoane cu o excitabilitate nervoasă bolnăvicioasă, aflate sub presiunea evenimentelor şi a ambianţei, percep intrarea morţii în casă sub forma unei nelinişti care îi cuprinde. Prezentarea a tot felul de accese de nervi anxioase, pe care presimţirea morţii iminente a unei persoane iubite le declanșează în nişte oameni hipersensibili, nu este în stare să stîrnească în cititor sentimente cosmice decît într-o măsură neînsemnată. Acest plus sau minus, condiţionat de deosebirea dintre tragismul tipic şi cel individual în lărgirea sentimentelor tragice pînă la transformarea lor în sentimente

cosmice, este valabil şi în privinţa tuturor tipurilor de sentimente cosmice arătate în cele ce urmează.

Drept consecinţă a războiului mondial, în teatru, ca în artă în general, a intervenit o uriaşă sporire a sentimentelor de groază. Nemaipomenitele orori care s-au năpustit asupra combatanţilor au influenţat fantezia poetică în sensul că pentru ea nimic nu mai poate fi îndeajuns de îngrozitor, aşa încît a luat naştere o adevărată competiţie în a născoci orori. Astfel, multe tragedii contemporane — mă refer la ***Neamul*** şi ***Locul*** de Fritz von Unruh, sau la piesele lui Ernst Toller ***Schimbarea la jaţă*** sau ***Omul din grămadă*** — sînt pur şi simplu supraîncărcate cu grozăvii insuportabile.

Sentimentele cosmice tragice nu se mai situează tot atît de pronunţat pe latura neplăcerii atunci cînd procesul tragic trezeşte ***nelinişte anxioasă,*** uimire timidă, interogativă, exclamaţii de mirare cu privire la ceea ce este bizar, întunecat, enigmatic, în mersul lumii. Asemenea sentimente iau naştere în legătură cu tragediile în care destinul cîrmuieşte mai raţional, rămînînd totuşi un important rest de taină, de incomprehensibilitate, de straniu. Dacă lăsăm să treacă prin faţa noastră ascensiunea şi căderea lui Jurg Jenatsch, la Meyer, oscilaţiile pe care le-a cunoscut la el puterea şi măreţia, strălucirea şi fericirea, mersul lucrurilor omeneşti ne umple de întrebări şi îndoieli, fără să putem da răspunsul şi soluţia. Mersul lumii ascunde, se pare, enigme obscure, mistere apăsătoare. Cînd vorbesc despre o astfel de impresie, presupun, fireşte, că opera literară tragică nu se adresează unei minţi înfumurate sau unei fantezii sărace. Atotştiutori neobrăzaţi, naturalişti nimicitori ai tuturor secretelor, se vor considera mult mai presus şi decît majoritatea celorlalte laturi ale impresiei tragice, aşa cum este caracterizată aici.

Altfel se prezintă lucrurile, dacă mersul tragic al lumii trezeşte, pe faţetele sale îngrozitoare, mai ales impresia de solemn, poate chiar de sacru, şi provoacă fiori ***de veneraţie.*** în măsura în care face răni şi împinge în prăpastie, destinul tragic poate fi totuşi astfel înfăţişat, în- rii — pe lingă alte sentimente pe care le insuflă — să IIc transpună, totodată, în acea seriozitate solemn sumbră. I>i".linul tragic apare ca fiind mai presus de orice întreita io, căutare, răfuială omenească ; acţionează îngrozitor, ilar ca dintr-un fundal sfînt, ca dintr-o profunzime sacră, Inaccesibilă. Impresia de tragic capătă această coloraţie, .au una similară, îndeosebi atunci oînd destinului cîr- m ui tor i se conferă o severitate sublimă şi, totodată, lumina sumbră a secretului cosmic. 11 am în vedere aici I h* Eschiil. Dar şi în cu totul alte locuri ale istoriei tragediei întâlnim opere literare generatoare de astfel de impresii. Tragismul din creaţiile lui Richard Wagner se în- ••crie în mod special în acest context. Ba chiar, datorită conlucrării cu muzica, solemnitatea sentimentelor cosmice ajunge aici, ca aproape nicăieri în altă parte, la o profunzime exaltată şi la o spiritualizare transcendentă. Dar •Vi Hebbel trebuie amintit aici. Dacă mă gândesc la *Irod şi Mariana* sau la *Inelul lui Gyges,* îmi apar înaintea ochilor oameni în a căror fire zvâcneşte, în adine, întrebător şi neliniştitor,

greaua şi tainic sumbra enigmă a lumii. Şi cam acelaşi lucru se poate afirma despre *Demetrios* şi despre celelalte piese ale lui Paul Ernst, autor care creează pe urmele lui Hebbel. Apoi trebuie amintit aici îndeosebi IVIaeterlinck. Domnia puterilor cosmice apare în tragediile sale din lumea basmelor — de exemplu în *Pelleas şi Me- salinde,* în *Aglavaine şi Selysette* — ca fiind învăluită de
o tristă blîndeţe. Prin lume trec un sunet şi o mireasmă nesfârşit de dureroase şi nesfârşit de fericite. Străfundurile nostalgice ale existenţei, la Maeterlinck, parcă suspină din greu şi chiuie. Aici avem de-a face, deci, cu sentimente cosmice solemne de un tip mai mult duios, în comparaţie cu exemplele precedente.

Dacă sentimentele descrise se plasează în mod pronunţat pe latura plăcerii, acest lucru se poate afirma în şi mai mare măsură despre sentimentele *liniştitoare,* caic sînt legate de caracterul de necesitate intrinsec destinelor tragice. Am în vedere aici cazuri în care, din desfă-şurarea evenimentelor, ni se adresează, în mod deosebit de impresionant, caracterul de necesitate liniştit, paşnic
în orice tumult şi luptă, evident legic în orice încurcătură, sublim şi incontestabil faţă de orice sfidări şi dezolări (pp. 330 urm.). Putem suporta atunci durerea tragică în- , tr-o manieră sensibil mai liniştită şi mai atenuată. Mai cu seamă simplitatea şi transparenţa compoziţiei izbutesc să facă să iasă în asemenea măsură în relief necesitatea implacabilă, încît, în acordul tragic, să-i răspundă un ton moderat. întreaga concepţie despre viaţă a autorului trebuie, fireşte, să aibă în sine ceva conciliant din acest punct de vedere, pentru ca necesitatea să acţioneze în acest mod moderator. *Antigona* de Sofocle, *Wallenstein* de Schiller, *Sappho* de Grillparzer pot ilustra acest efect afectiv. Nu este o contradicţie, dacă l-am menţionat mai j înainte pe Wallenstein ca exemplu de sentimente universale de îngrijorare. Din diferite pasaje ale desfăşurării tragediei izvorăsc tocmai diferite tipuri de sentimente cosmice.

Atunci cînd, dimpotrivă, necesitatea care străbate procesul tragic relevă, în mod predominant, potrivit reprezentării poetice, amprenta durităţii nemiloase, a grozăviei feroce, a iraţionalului brutal, nu se poate simţi, bineînţeles, nimic din acest efect liniştitor. Aşa se întîmplă la autorii care, fără teamă şi fără cruţare, împing pînă la consecinţele lor extreme ceea ce este oribil, dureros, chinuitor în anumite caractere şi situaţii. Să ne gîndim la Kleist, la Zola, la Ibsen, la Hauptmann. Tot atît de puţin poate fi vorba de o impresie atenuantă a necesităţii în operele literare, în care, în derularea destinelor, se remarcă mai cu seamă fantasticul, nebunescul, fantomaticul ; ca, de pildă, în *Elixirele diavolului* de Hoffmann, unde în spatele destinului fratelui Medardus şi al neamului lui, simţim, peste tot, excesele romantice ale scriitorului.

în sfîrşit, trebuie luate în seamă *acele* sentimente cosmice care reprezintă o *bucuroasă* speranţă şi încredere faţă de lume. în funcţie de

felul şi de intensitatea momentelor înălţătoare, aceste sentimente cosmice, pline de speranţă şi încredere, sînt foarte variate. Ele ajung , ta cea mai mare intensitate atunci cînd autorul lasă cauza eroului în curs de a pieri să triumfe încă în prezent sau

ne face să bănuim totuşi biruinţa ulterioară a cauzei lemn pierdute. în asemenea cazuri germinează şi cresc,
• ii toată groaza, simţăminte de încredere în bine şi în · · ixluiala salutară a puterilor cosmice. Un proces de puri-
II rare şi de înălţare sufletească de dimensiuni extraordinare a eroului torturat de chinurile sale — aşa cum este mlaţişat în actul întîi din *Prometeu descătuşat* de Shelley ne poate umple de o mare bucurie a triumfului. Un loc aparte îl ocupă sentimentele cosmice în tragicul crimei şi al culpei grave. O nuanţă pronunţat morală le «•sic inerentă : sentimentul ordinii cosmice morale vătămate şi al celei restauratoare merg mînă în mînă. Dacă, în *Itiblie,* nelegiuita Izabela este mîncată de cîini, vedem in aceasta o poruncă a lui Dumnezeu cel drept, chiar <l;K'ă sfîntul Ilie nu i-ar fi proorocit acest sfârşit. în cazurile cele mai desăvîrşite — să ne gîndim la Macbeth — ne înălţăm aici pînă la „simţămîntul respectului absolut in faţa puterilor morale absolute."[I]

Acum este evident că teroia aristotelică despre compasiune şi teamă nu acoperă nici pe departe cele două simţăminte tragice. [II] Chiar dacă facem cu totul abstracţie de sentimentele tragice obiectuale, mai lipseşte enorm de mult la Aristotel. Mai întîi, întreaga masă a sentimentelor personale de stare nu apare la el. Toată scara sentimentelor apăsătoare şi înălţătoare rămîne neluată în seamă. Dar nici sentimentele de participare nu sînt luate în considerare decît foarte incomplet. Nici con-pătimirea curajoasă, nici înfiorarea compătimirii nu se lasă pur şi simplu încadrate în noţiunea de compasiune. Tot atît de

[I] **Vischer,** *Asthetik,* **§ 145. A se compara şi critica pe caro Vischer o formulează la adresa teoriei aristotelice despre teamă şi compasiune (§ 143).**

[II] **Wilamowitz-Moellendrof este şi el de părere că „limitam la acele două afecte este prea îngustă." Mi se pare însă că mer^e prea departe cînd afirmă că atenienii nu au trăit, în teatru, absolut nimic din afectele de compătimire şi de teamă.** *(Virilei- tung in die griechische Tragodie [Introducere în tragedia greacă],* **pp. 109 urm.). Cf. în acest context** *System der Aslhelik,* **voi. 2, pp. 334 urm.**

puţin se lasă prezentate, pur şi simplu, ca teamă, fără a deveni artificiale, sentimentele de aversiune morală ; nemaivorbind de făptui că Aristotel a conceput teama într-o accepţie care ar fi putut îndreptăţi aceasta. Apoi, este absentă la Aristotel orice luare în considerare a sentimentelor de recunoaştere, de admiraţie, de încredere. Şi, în sfârşit, sentimentele cosmice tragice nu sînt menţionate în nici un fel. Pe scurt, teoria lui Aristotel nu poate fi socotită decât ca un prim început de analiză a sentimentelor tragice. Deosebit de aceasta, îmbinarea dintre compătimire şi teamă suferă, la Aristotel, de grava deficienţă a impreciziei. Din expunerea lui nu reiese nici la ce fel de obiecte mai precise se referă compătimirea şi teama, nici în ce raport se află între ele.[1] Cum altfel ar putea fi înţeles flagrantul dezacord al comentatorilor lui Aristotel cu privire la aceste lucruri, care, dacă li s-ar da în general expresie, nu ar putea fi decît cu greu înţelese greşit ?

Ar fi nedrept ca din sărăcia şi imprecizia menţionate să vrei să-i faci un reproş lui Aristotel. Dacă ne gîndim că pe atunci teoria tragicului se afla la primele ei începuturi, trebuie să avem mai degrabă admiraţie pentru pătrunderea şi acuitatea proprie distincţiilor şi analizelor lui. Nu trebuie uitat nici faptul că întregul mod de gândire al lui Aristotel şi întreaga lui concepţie asupra lumii nu erau propice să ducă la o apreciere exhaustivă, aprofundată, a caracterului misterios, de o religiozitate solemnă, al tragediilor lui Esehil şi Sofocle. Ar însemna să-i cerem lui Aristotel imposibilul, dacă am aştepta din partea lui o înţelegere congenială a zguduirilor emoţionale, aşa cum au fost produse de tragedia poporului său. Este însă mai greu de înţeles că şi astăzi, după ce experienţa în domeniul tragicului a devenit incomparabil mai bogată în conţinut, iar analiza psihologică mai

---

[1] **Julius Walter expune în mod convingător acest lucru în** *Geschichte der Asthetik im Altertum [Istoria esteticii în antichitate],* **Leipzig, 1893, pp. 612 urm. Cf. şi Giinther,** *Grundziige der tragischen Kunst,* **pp. 242 urm.**

p.il runzătoare şi mai fină, în teoria tragicului se susţine nliHxlată ideea că, prin scoaterea în relief a temerii şi mm pasiunii, impresia tragică se găseşte redată în mod ,ibsolut just sau, cel puţin, în esenţă exhaustiv. Această opinie a fost susţinută deosebit de energic în ultimul llmp de către Baumgart. El are convingerea că, în ceea re priveşte concepţia despre esenţa tragediei, trebuie să nr mişcăm pe făgaşurile gândirii lui Aristotel şi ale lui I .essing.[I] Mie mi se pare, dimpotrivă, — şi toată cartea iiceasta este menită să demonstreze acest lucru, — că looria tragicului, măsurată cu norme aplicabile esteticii moderne, ar rămîne o teorie inconsistentă, dacă ar vrea sa se menţină pe terenul lui Aristotel şi al lui Lessing. Cu aceasta se împacă întru totul aprecierea îmbucură- loare că, pentru vremea lor, aceşti gînditori au înfăptuit in estetică, ceva grandios, chiar de admirat. In ceea ce-l priveşte, dealtfel, pe Lessing, el este şi mai unilateral decît Aristotel, întrucît este înclinat să considere compasiunea drept efectul tragic adevărat şi hotărîtor. [II]

[I] **Baumgart,** *Handbuch der Poetik,* **p. 423. — Iacob Rernays spune : A fi recunoscut secretul artei tragice în emoţia de compasiune şi teamă este meritul nepieritor al lui Aristotel** *(Zwei Abhandlungen ilber die Aristotelische Theorie des Dramas fDouă disertaţii despre teoria aristotelică a artei dramatice],* **Berlin, 1880, pp. 72). Chiar atunci cînd, asemenea lui Klein** *(Ge- schichte des Dramas,* **voi. 1, pp. 13 urm.), esenţa compasiunii şi temerii este extinsă şi adîncită pînă la nivelul afectelor puternice, tainice, nu izbutim să apreciem la justa sa valoare impresia de tragic. In ceea ce priveşte analiza sentimentelor tragice de neplăcere, Groos se raliază, şi el, părerii că, în faţa puterii acestor două afecte, toate celelalte emoţii de natură dureroasă dispar** *(Eirileitung in die Asthetik,* **p. 352).**

[II] **Aceste este cazul cu discuţia începută cu a 74-a piesă din** *Dramaturgia hamburgheză,* **în cadrul căreia Lessing se ocupă, în modul cunoscut, de doctrina aristotelică despre teamă şi compasiune. Cu mult mai unilateral se pronunţă el în corespondenţa purtată cu Nicolai şi cu Mendelssohn. Aici se străduieşte, în repetate rînduri, să se lămurească în privinţa raportului dintre afectele de teamă şi, mai ales, de admiraţie şi cele do compasiune. Continuă însă a fi de părere că teama şi admiraţia se explică prin compasiune (în scrisorile din 13 şi 28 noiembrie şi din 18 decembrie 1756). De aceeaşi părere este şi Mendelssohn :**

4. Plăcerea resimţită în faţa tragicului

In ce constă, — întreb eu la capătul acestei analize psihologice, —■ plăcerea resimţită în faţa tragicului ? întâlnim uneori oameni, pentru care tragicul are ceva supărător, chiar chinuitor. Sufletele care trăiesc într-un echilibru liniştit, delicat, pot fi scoase, prin tragic, într-atît din propria lor albie, încît preferă să-i evite.[1] Şi cine n-a trecut prin perioade în care i-a fost mult mai pe plac

o comedie, sau chiar o farsă nebunatică, decît cea mai splendidă tragedie ? Dar aceasta nu schimbă faptul că, pentru orice om aflat la nivelul cultural cerut de înţelegerea operelor literare tragice şi, în plus, sensibil la desfătări mai serioase, mai sobre, tragicul constituie, în majoritatea cazurilor, sursa unei desfătări depline şi mereu căutate. Cum se explică această plăcere ?

întrebarea se impune, în primul rînd, pentru că tragicul *ca tragic* aduce, fără îndoială, cu el. într-o cantitate precumpănitoare, neplăcere, în măsura în care contează sentimentele subiective de stare. Oricît de multe momente înălţătoare şi-ar exercita acţiunea contrară, nu este vorba aici niciodată despre o preponderenţă a înălţărilor sufleteşti. Dacă s-ar ajunge la o asemenea preponderenţă, tipul afectiv al tragicului ar fi abandonat tocmai prin aceasta. O dispoziţie sufletească precumpănitor împăciuitoare la finele unei opere literare ar însemna că această operă aparţine unui alt tip decît tragicului. Atunci cînd

---

[1] Goethe însuşi spune undeva : „Mă înspăimînt înainte de a începe scrierea unei tragedii şi sînt aproape convins că m-aş putea distruge chiar numai prin această încercare/ (Scrisoarea către Schiller, din 9 decembrie 1797).

moartea este înfăţişată de autor ca un prieten blajin, nu precumpăneşte, bineînţeles, neplăcerea ; dar, în cazul acesta, nu mai este vorba de tragic. Atunci cum se explică faptul că, în ciuda sentimentelor neplăcute extraordinar de puternice, cu care răspundem la acţiunea tra- >;i(’ă, se poate vorbi totuşi de plăcere în faţa tragismului ?

Ca să înţelegem fenomenul, trebuie să examinăm *impresia de ansamblu a tragicului.* Căci impresia de ansamblu a tragicului îmbrăţişează şi acele sentimente pe care lragici.il le produce în măsura în care el este un fenomen devenit generator de *reprezentare artistică.* Sentimentele '«lîrnite de *reprezentarea artistică* a tragicului se revarsă in impresia provocată de tragic, chiar dacă nu constituie trăsătura ei distinctivă, cea mai specifică dintre toate. Dacă îl lăsăm pe Hamlet sau pe Lear să-şi exercite efectul asupra noastră, în impresia estetică produsă asupra noastră de desfăşurările tragice din piesele respective, se vor îngloba numeroase sentimente care nu izvorăsc nemijlocit din tragic *ca tragic,* dar care fac parte din impresia de tragic, deoarece tragicul ia parte, ca un fenomen reprezentat artistic, la toate simţămintele pe care le poartă cu ea configurarea artistică a tragicului.

Să clarificăm acum, aşadar, tot ce poate fi găsit ca plăcere în impresia tragică de ansamblu. Ne vom gȚîndi mai întîi la sentimentele de plăcere care corespund *momentelor înălţătoare.* Nefiind niciodată în stare să motiveze, ele singure, plăcerea resimţită în faţa tragicului, ele constituie totuşi tocmai una dintre sursele de plăcere care se aliază cu delectarea produsă de tragic. Am văzut în mod amănunţit, cu prilejul examinării momentelor înălţătoare, că acestora le corespund emoţii ale simţului conştiinţei noastre de natură fortifiantă, purificatoare, eliberatoare. Iar dacă examinăm sentimentele de participare, vedem că neplăcutelor emoţii ale compasiunii, temerii, dezgustului, ororii, li se opun, şi aici, simţăminte de satisfacţie morală, de apreciere, de admiraţie, de încre

dere. Iar acele simţăminte de participare extinse, pe care le-am numit sentimente cosmice, conţin într-o manieră similară, după cum am văzut, diverse elemente componente cu caracter de plăcere.

Trebuie, apoi, să examinăm puternicele elemente de plăcere adăugate *compătimirii.* Chiar dacă facem abstracţie de sentimentul de siguranţă sporit de contrast, compătimirii îi este, fără îndoială, inerentă o însemnată plăcere : este plăcerea pe care o resimţim cînd ne încălzim şi ne lărgiin inima, cînd ne dăruim simţirea, cînd, grijulii, îl înconjurăm cu simţămintele noastre, pe omul aflat în suferinţă. Mai cu seamă Mendelssohn s-a străduit să prezinte compătimirea drept „sufletul plăcerii resimţite de noi de pe urma tragicului[14].[1] Bineînţeles, această plăcere nu ajunge în compătimire la un grad însemnat decît atunci cînd persoana în suferinţă nu ne inspiră în mod precumpănitor aversiune, ci ne este apropiată de inimă ca demnă de afecţiune. Dar, şi independent de aceasta, experienţa noastră interioară ne învaţă că plăcerea compasiunii este, în cel mai bun caz, doar un izvor secundar pentru delectarea cu tragicul.

Pentru ca delectarea prin tragic, inclusiv prin cel de tip apăsător, să devină lesne de înţeles, trebuie acordată atenţie *sentimentelor tragice într-un sens mai larg.* înţeleg prin aceasta toate sentimentele care iau naştere prin faptul că tragicul ia parte la *efectele general-estetice.* Aceste sentimente devin însă deosebit de importante în măsura în care nu este vorba despre fenomenul estetic natural al tragicului, ci despre tragicul *reprezentat artistic.* Aceste sentimente sînt comune tragicului şi tuturor celorlalte configurări estetice sau cel puţin cîtorva dintre ele. în măsura în care aceste sentimente neobişnuit de tragice intră însă în alcătuirea impresiei tragice de ansamblu, ele devin codefinitorii pentru acea impresie de

---

[1] *Moses Mendelssohns Schrijten, herausgegeben von Brasch,* **voi. 2, pp. 78 urm. (în scrisorile despre senzaţii).**

ansamblu. Printre aceste sentimente tragice într-un sens mai larg se găsesc şi unele capabile să confere impresiei Iragice de ansamblu o amprentă preponderent plăcută.

Menţionez, în primul rînd, plăcerea creşterii sentimentului de viaţă sau, aşa cum am denumit-o în volumul mîi al *Esteticii* mele (p. 352), plăcerea vivacităţii afec- live. In orice atitudine estetică, ne simţim deosebit de vioi, înaripaţi, plini de avînt voios. Acest sentiment de vivacitate ajunge, datorită implicaţiilor şi luptelor tragice, la un grad neobişnuit de înalt. Ne simţim într-o stare de Ireamăt, de descărcare, de zguduire sufletească. Izbucnesc simţăminte, ne transportă impetuos spre înălţimi, ■;e prăbuşesc apoi din nou. Ca şi cum interiorul nostru ar deschide mereu noi surse afective. Totul pluteşte şi se revarsă în noi. Iar această intensificare a sentimentului de viaţă este resimţită de noi ca plăcută, oricît de încărcate de dureri ar fi destinele reprezentate. In literatura tragicului a şi fost menţionată destul de des sursa de plăceri aflătoare în excitarea puternică, în zguduire, în zdruncinare, în răscolirea ca atare. în coresipondenţa lor, Nicolai, Mendelssohn şi Lessing au căutat în această direcţie motivul plăcerii resimţite prin tragic. Ei au arătat că afectele *ca* afecte, deci independent de obiectul neplăcut, sînt plăcute.[1] In disertaţia sa despre tragedie, Ni- colai caută, deosebit de insistent, să prezinte „stîmirea pasiunilor[41] drept „adevăratul şi unicul scop al trage

[1] **Nicolai către Lessing, la 31 august 1756; Lessing către Mendelssohn, la 2 februarie 1757 ; Nicolai şi Mendelssohn către Lessing, la 29 aprilie 1757. Erich Schmidt vede „în capacitatea noastră generală de recepţie şi în Instinctul nostru de a activa toate pornirile latente din noi“ motivul principal al „plăcerii resimţite de noi la vizionarea tragediei"** *(Lessing,* **Berlin, 1892, voi. 2, p. 119). încă Dubos a dedus plăcerea dată de tragic din plăcerea sufletului de a vedea emoţii tari** *(Rejlexions crttiqnes sur la peinture et la poesie [Reflexii critice asupra picturii pi a poeziei],* **ediţia a şasea, Paris, 1755, voi. 1, pp. 5 urm.). Ahrem face, şi el, în broşura menţionată (p. 64), o trimitere categorică la „plăcerea sentimentului produs de activitatea psihică mărită[11] (pp. 30, 44).**

diei“.[I] Din literatura estetică a zilelor noastre, îl menţionez pe Cari Stumpf, care, într-o expunere extrem de remarcabilă, privește „răscolirea trecătoare a forţei afective neutilizate" ca pe un însemnat izvor de plăcere pentru tragic. [II] Faptul că acest izvor de plăcere se situează pe deplin în direcţia filozofiei lui Nietzsche nu mai are nevoie să fie demonstrat. Autorul de tragedii ni se poate adresa cu cuvintele : „Este farmecul tuturor farmecelor : această existenţă excitantă, schimbătoare, periculoasă, sumbră şi adesea învăpăiată de soare ! E o aventură să trăiești ! “ [III]

O altă sursă intensă de plăcere, comună tragicului şi tuturor celorlalte configurații estetice, rezidă în uman- semnificativul ca atare. Tragicul constituie, şi în privinţa aceasta, un teren deosebit de prielnic pentru apariţia unor sentimente de plăcere. Tocmai tragicul ne arată omenescul sub aspectul celor mai profunde şi mai viguroase forţe ale sale, sub aspectul celor mai grele şi mai hotărîtoare lupte ale sale, sub aspectul celor mai primejdioase şi totodată mai binecuvântate dezvoltări ale sale. Uman-semnificativul se găseşte amplificat aici — aşa am spus (pp. 161 urm.) — pînă la a deveni umanital-
M'înnificativ.[IV] Uman-semnificativul acţionează însă pro- ilucind plăcere, ori de cîte ori îl întîlnim. Este întotdeauna ilr-a dreptul o desfătare să vezi viaţa şi lumea înfăţişate iliipa trăsături importante, revelate în forţele lor motrice ■,.i în adîncurile lor. Acesta este cazul cu atît mai mult iilunei cînd, ea în tragic, avem de-a face cu acea accentuare a caracterului uman-semnificativ. Iar acest izvor de plăcere nu se înfundă pur şi simplu nici printr-un conţinut înspăimîntător, înfiorător. Chiar atunci cînd sînt mlaţişate prăbuşiri îngrozitoare, totuşi, în împrejurarea cil prin aceste orori aruncăm o privire profundă în esenţa omului, a evoluţiei umane şi a mecanismului cosmic, rezidă
o sursă de delectare. Oricît de înfiorătoare ar fi lucrurile pe care ni le

---

[I] **Nicolai,** *Abhandlung vom Trauerspiele [Disertaţie despre tragedie] (Kiirschners Deutsche Nationalliteratur [Literatura naţională germană* **a lui** *Kurschner],* **voi. 72, pp. 329 urm. în prelegerea despre antropologie, ţinută în semestrul de iarnă 1775/ 1776, Kant a dedus, şi el, plăcerea procurată de tragedie din mişcarea lăuntrică, din activarea tuturor organelor, din jocul viguros şi liber al forţelor sufleteşti (comunicat la Otto Schlapp,** *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft [Teoria lui Kant despre geniu şi naşterea criticii puterii de judecată],* **Gottingen, 1901, p. 135). Altă dată (1779), Kant a exprimat aceeaşi idee (că, datorită tragicului, sîntem zdruncinaţi în forul nostru interior în chip folositor), în mod grosolan-senzorial şi epigramatic-înţepător, cu cuvintele : „Plăcerea procurată de tragedii... nu rezidă, aşadar, în idee, ci în stomac'[4] (ibidem, p. 194).**

[II] **Cari Stumpf,** *Die Lust am Trauerspiel (enthalten in den Philosophischen Reden und Vorträgen,* **Leipzig, 1910, pp. 7 urm.).**

[III] **Nietzsche,** *Morgenrote, Aphorismus 240 [Aurora, Aforismul*

[IV] **Lipps arată sugestiv modul în care intropatizarea în suferinţă ne duce în adîncul omului** *(Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst [Contemplarea estetică şi arta plastică],* **pp. 50.**

prezintă Shakespeare în Lear sau în Othello, certitudinea că autorul ne dezvăluie, în aceste piese, puteri importante ale sufletului omenesc, acţionează totuşi într-un mod care produce desfătare. în vreme ce poetul ne arată cum îşi înfăptuiesc viciul şi răutatea opera distructivă, noi simţim că devenim clar-văzători, ceea ce ne umple de plăcere. Premisa este, bineînţeles, ca reprezentarea poetică să pună într-adevăr în evidenţă laturile semnificative ale obiectului tragic. Dacă un autor nu face decît să ofere un morman de monstruozităţi nude, Iară a le adînci în uman-semnificativ (ea de pildă, Strind- herg în multe dintre piesele sale : în *Tatăl,* în *Domnişoara lulia,* în *Pelicanul* etc.), nu se poate ajunge, fireşte, la nici o plăcere de pe urma uman-semnificativului.

Dar trebuie abordate şi celelalte surse de plăcere estetice generale. Desfătării produse de tragic îi sînt utile toate emoţiile de plăcere generate de reprezentarea artistică a tragicului, chiar dacă este vorba despre soiuri ale plăcerii care nu au nici un raport cu tragicul ca atare. Trebuie avută în vedere aici, în primul rînd, plăcerea intropatizării : bucuria produsă de prelucrarea plastică a personajelor aprofundate în mod expresiv. Apoi, cîntăreşte în balanţă plăcerea produsă de subîmpărţire şi unitate, Poetul înfăţişează desfăşurarea tragică ba într-o subîmpărţire simplă, transparentă, ba în una întreţesută artistic. De asemenea, trebuie să ne gîndim la efectul imaterial, de uşurare, pe care îl radiază asupra noastră orice reprezentare artistică. în toate aceste piese, desfătarea produsă de tragic în maniera sa specifică primeşte ajutoare din partea naturii generale a configurării artistice.

Mai trebuie avut însă în vedere faptul că fiecare categorie artistică deosebită, în care apare tragicul, posedă laturile sale plăcute deosebite şi că acestea intră şi ele în compoziţia plăcerii produse de tragic. Atunci cînd tragicul este reprezentat în forma *artei poetice,* el beneficiază de toate sentimentele de plăcere corespunzătoare formei artei poetice. De pildă : armonia versurilor sau farmecul propriu expresivităţii fanteziei ca atare. De asemenea, desfăşurarea tragică, în măsura în care este înfăţişată mai exact ca piesă de teatru, ia parte la toate simţămintele de plăcere specifice piesei de teatru ca atare. Am în vedere, de exemplu, coeziunea compoziţiei dramatice, forţa de actualizare a personajelor din piesă, vioiciunea dialogului.

Şi, în sfîrşit, trebuie să acordăm atenţie şi calităţilor *individuale,* de care beneficiază tocmai acest autor şi, poate, tocmai în această anumită operă poetică. Desfătarea astfel rezultată intră şi ea în plăcerea produsă de tragic. Maniera deosebit de aspră a individualizării, de pildă, prin care se caracterizează Grillparzer din perioada mai tîrzie, oferă o desfătare destul de importantă. Iar această desfătare îi este de folos şi impresiei tragice produse, de pildă, de soarta tragică a Libussei sau a lui Ru- dolf al II-lea.

Apoi însă, privirea mai trebuie îndreptată şi într-o altă direcţie : configurările estetice fundamentale deosebite, în care tragicul poate fi,

cum am zice, inserat, trebuie avute şi ele în vedere cu plăcerea lor. Iar aici contează mai întîi de toate, *sublimul.* Am văzut că personajul tragic, ce-i drept, nu se identifică neapărat cu iiililimul; dar, în majoritatea cazurilor, tragicul produce **un** efect sublim. Pretutindeni unde acesta este cazul, în Impresia de ansamblu a tragicului intră şi sentimentele ilr plăcere legate de impresia de sublim — ele fiind de
11 intensitate considerabilă, după cum am expus în mod iimanunţit în volumul II al *Esteticii* (pp. 137 urm.).

In acest context, trage în cumpănă mai întîi *intensi- liearea însoţită de plăcere a sentimentului nostru egotic.* In măsura în care ne intropatizăm în acel conţinut grozav ilr puternic, sentimentul nostru de viaţă şi de forţă cu- noaşte o intensificare care depăşeşte cu mult măsura obişnuită, o creştere pînă la extraordinar. Aşadar, în măsura în care personajele şi procesele tragice sînt sublime, ele creează, prin înălţarea, însoţită de plăcere, a sentimen-
I ului nostru egotic, o contramişcare îndreptată împotriva neplăcerii tragicului. Pînă şi moartea tragică poate avea ca atare un asemenea efect, atunci cînd este prezentată ca o putere maiestuoasă. Karl Stumpf, în expunerea sa, bogată în idei, cu privire la plăcerea produsă de piesa tragică, acordă o pondere deosebită izvorului de plăcere care curge din sublim.[I]

Acum a devenit lesne de înţeles că şi tragicul apăsător este capabil să producă, în impresia sa de ansamblu,
o plăcere predominantă. Deşi sărac în momente înălţătoare şi, prin urmare, plăcerea izvorîtă din acestea nu prea contează, din laturile arătate aici ale reprezentării artistice poate izvorî totuşi atîta plăcere, încît produsul eudemonic total se situează în partea pozitivă.

Nu putem obiecta că în multitudinea surselor de plăcere pentru tragic, menţionate aici, ar exista un motiv de suspiciune contra justeţei întregii concepţii. După cum am explicat în altă parte[II], nici plăcerea estetică în general nu este cîtuşi de puţin simplă, ci mai degrabă de natură extrem de complexă. Socot că este fundamental greşit ca delectarea prin tragic să fie dedusă dintr-un singur punct. Intr-adevăr, tragicul, după *conţinutul* său, este o unitate organică. După cum am văzut, diferitele momente se unesc într-un întreg caracteristic, omogen în sine. De aici nu rezultă însă cîtuşi de puţin că plăcerea produsă de tragic trebuie să constea într-o singură specie anumită de plăcere. Mai curînd este probabil din capul locului că, independent de orice alt considerent, tragicului îi corespunde, chiar şi datorită conţinutului său multilateral, o multitudine de plăceri.[III]

[I] **Karl Stumpf,** *Philosophische Reden unde Vorträge [Discursuri şi conferinţe filozofice],* **pp. 21 urm.**

[II] *System der Asthetik,* **voi. 1, pp. 341 urm.**

[III] **G. Heymans încearcă să deducă plăcerea procurată de tragic exclusiv din faptul că atenţia este fixată „spasmodic[11] asupra unei mari suferinţe. Forţa irezistibilă cu care privirea este atrasă spre acea suferinţă mare ar fi, după părerea lui, cea care produce plăcerea. în sfîrşit, plăcerea procurată de tragic s-ar întemeia, aşadar, pe „plăcerea**

Mi se pare deosebit de fals ca satisfacţia tragică să fie derivată din sadism, teorie pentru care există, tocmai în zilele noastre, o oarecare înclinaţie. Se susţine că o tendinţă spre cruzime se află ascunsă adînc în inima omului şi că astfel ia naştere, fie şi nemărturisit, o senzaţie de plăcere lugubru agreabilă la vederea suferinţelor altora. Această idee iese uneori la suprafaţă la Nietzsche. Desfătarea la vizionarea tragediei îi aminteşte lui Nietzsche de arta olimpienilor de a se reconforta privind nenorocirea oamenilor. Această desfătare ar însemna un pas către canibalismul idealist al zeilor. [1] Cine s-ar putea desfăta, în mod barbar, văzînd cum suferă Filoctet, Coriolan, Maria Stuart, Ilero ? Fenomenul nu se va produce decît la puţine caractere umane, dacă am în vedere omul de cultură elevat.

Vreau să mai remarc aici, o dată pentru totdeauna, cele ce urmează. Pentru toate exigenţele formulate aici cu privire la tragic este valabilă *premisa* că aceste exigenţe, bineînţeles, nu-şi exercită plenar efectul în sensul tragicului decît dacă beneficiază, sub toate aspectele lor, de o configurare *artistică desăvirşită.* Dacă, de exemplu,

---

percepţiei fără osteneală[11] *(Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen [Filozofia prezentului în autoreprezentări],* **voi. 3, Leipzig, 1922, p. 37).**

[1] **Nietzsche,** *Morgenrote, Aphorismus 144.*

„măreţia eroului tragic pe cale de a pieri[14] ar fi reprezentată în mod neconvingător ori şablonard din punct de vedere psihologic, i-ar lipsi efectul tragic. Sau dacă „su- lrrinţele“ omului tragic nu ar fi prezentate plastic, ci ,ir ii lăsate în incertitudine şi imprecizie, efectul tragic .ir Ci de asemenea absent sau cel puţin diminuat. Realizarea artistică perfectă s-a subînţeles, deci, pretutindeni, in mod tacit. In schimb, am renunţat să expun în ce ar consta numita realizare artistică perfectă. In acest scop ar fi trebuit să recurg, mult prea mult, în parte la discuţii estetice generale şi în parte la estetica genului dramatic, a celui epic etc.

Să arătăm dar, cu ajutorul cîtorva exemple, în ce măsură o configurare poetică imperfectă poate să strici efectul tragic. în *Miss Sara Sampson,* soarta Sarei şi a lui Mellefont a fost gîndită de Lessing, fără îndoială, ca tragică. Numai că realizarea literară, care nu conţine aproape nici un ton firesc şi ne inundă cu discursuri ab- siract-morale şi instructiv-reeonfo>rtante, nu îngăduie să se producă nici o impresie tragică. în *Alarcos* de Friedrich Schlegel, emfaza rece, bombastică, mistică este aceea care ne împiedică să simţim tragismul piesei. în *Wally* de Gutzkow, tragismul, cel puţin, nu ne mişcă profund, căci autorului îi lipseşte prea mult capacitatea de a crea din Wally un personaj veridic din punct de vedere psihologic şi individualizat. Sudermann anulează efectul tragic, în *Trei pene de bîtlan,* printr-o prezentare simbolică neclară şi chinuită. In piesa lui Schnitzler *Vălul Beatricei* efectului tragic îi stau în cale modul de prezentare inutil de confuz şi de tumultuos şi caracterul spasmodic al eforturilor fanteziei autorului. Sau să luăm ca exemplu *Stella şi Antonie* de Bierbaum. Făcînd abstracţie de cochetarea cu o perversitate dezgustătoare, arbitrarul psihologic şi efectul teatral căutat sînt cele care răpesc acestei piese, nelipsite de o oarecare frumuseţe specifică, efectul tragic.

SENTIMENTELE SECUNDARE ALE TRAGICULUI

1. Sentimente estetice însoţitoare ale tragicului

j

Cînd ne trece prin faţă un fenomen tragic, se deş- i teaptă în noi, deosebit de sentimentele descrise în ca- < pitolul precedent, şi numeroase sentimente de altă na- >, tură. Mă gîndesc, în primul rînd, la faiptul că reprezentarea unui fenomen tragic cuprinde din cale afară de frecvent — pe lîngă personajele producătoare de efect tragic, şi chiar dacă se face abstracţie de rolurile secundare fără importanţă — personaje la care nu se pune problema vreunei evoluţii tragice. Aceste personaje netragice pot face parte din domeniul sublimului ca şi al

graţiosului, al grav-serîosului ca şi al comicului, pe scurt : al oricăreia dintre categoriile estetice de bază. Astfel, fireşte, dacă un fenomen tragic acţionează asupra noastră, aceste personaje netragice vor trezi şi ele în noi o multitudine de sentimente corespunzătoare. După cum aceste personaje netragice se află într-o corelaţie mai strînsă sau mai relaxată cu conflictul tragic, sentimentele stîr- nite de ele vor intra şi ele într-un raport mai strîns cu emoţiile tragice sau vor constitui doar un simplu adaos.

în *Perşii* de Esch'il, Xerxe, mama sa Atossa şi corul sînt personaje de cel mai categoric tragism ; dar şi celelalte două personaje — umbra lui Darius şi mesagerul —■ au trăsături tragice. în *Antigona* de Sofocle, eroina, Creon, Hemon, Euridice, Ismena şi, parţial, corul produc efect tragic ; Tiresias şi paznicul, în schimb, nu vădesc tragism. Tragedia greacă, în comparaţie cu piesa de tea-
Im modernă, conţine mult mai puţine personaje netra- ; suferinţa cea mai grea apasă pe toate sau pe aproape luate personajele importante. în tragedia neantică sînt deosebit de numeroase cazurile în care apar şi personaje mai însemnate fără caracter tragic. Să ne gîndim, de pildă, la *Hamlet:* în această piesă, Horatio, Polonius, Laer- **les,** Fortinbras, Rosencrantz şi GuiLdenstern nu fac parte, desigur, din categoria personajelor tragice. Iar în *Otto- kar* de Grillparzer, personaje atât de importante ca Ru- dolf de Habsburg, Jawisch, Kunigunda sînt foarte de- parte de orice tragism. Aici, de sentimentele tragice se leagă, în auditor, o vastă masă de emoţii variate de na-
Iură pe de-a-ntregul diferită. Amestecurile acestea sînt vi mai variate în epopei şi romane.

Mai interesantă pentru noi este constatarea că nici chiar personajele tragice nu produc neapărat numai sentimente tragice, ci sînt adesea însoţite de noi de-a lungul unor mari porţiuni de drum, cu altfel de simţă- minte.

Se întîmplă foarte des, nu numai în operele literare narative, ci şi în tragedii, ca un personaj să devină tragic abia pe parcursul operei, iar mai înainte să fie fericit sau cel puţin să nu se afle în situaţii tragice. în prima scenă, în care o repudiază pe Cornelia, regele Lear nu stîmeşte încă sentimente tragice. îl vedem pe Ottokar, în actul întîi al piesei lui Grillparzer, purtat de noroc, în plină ascensiune către o putere tot mai mare. Sau să evocăm actul întîi din *Gyges* de Hebbel : nici Candaules, nici Gyges, nici Rhodope nu ne mişcă aici în mod tragic. Cel mult, în părţile citate de la începutul acestor trei tragedii se poate ajunge, ici şi colo, la o presimţire extrem de vagă a unui tragism viitor.

Dar şi *după* momentul în care un personaj a început să producă un efect tragic, se întîmplă, adeseori, ca suferinţa lui să cedeze, el să se bucure o bucată de timp de o relativă linişte, să se consacre, poate, intenţionat, altor preocupări şi să găsească, în aceasta, o anumită sa- tisfacţie, Bineînţeles, nu întotdeauna, în astfel de ca

zuri, efectul tragic dă înapoi. Chestiunea poate fi înfăţişată în felul următor : deşi, pentru personajul tragic, primejdia tragică slăbeşte şi dispare, ea rămîne totuşi, cu toată puterea, prezentă pentru cititor, ba chiar creşte, ' din perspectiva lui. Alteori, sentimentele tragice dau înapoi în cititor, iar primul plan al conştiinţei sale este ocupat de alte sentimente. Acesta este cazul atunci cînd, > datorită reprezentării, *interesul cititorului* este şi el deviat „ | de la tragism. Il amintesc pe Wallenstein, cînd poves- *)* teste aventura trăită de el cu Octavio înainte de bătă- | lia de la Liitzen, sau cînd vrea apoi să petreacă o oră veselă cu mama şi cu fiica sa, şi atunci cînd, în ultimul act, într-o convorbire cu Gordon, se lasă furat de amintiri din tinereţe : peste tot, aici, impresia pe care o avem ar fi fals redată, dacă s-ar afirma că ea constă numai ■ în simţăminte tragice. în primul caz, în prim-plan se află mai curînd sentimente dintre acelea pe care le_manifestăm faţă de o salvare importantă, miraculoasă. Iar în ultimele două scene pun stăpînire pe noi, în principal, sentimente de pace şi de înduioşare.

Mai este încă un pas de făcut înainte. Chiar şi prin acele pasaje ale operei literare, în care efectul produs de ' el este categoric tragic, personajul tragic stîrneşte, întotdeauna, concomitent, simţăminte provenite din alte | tipuri estetice fundamentale —■ din subtil, din caracteris- [5] tic, din graţios etc. Despre revărsarea acestor sentimente în tragic a mai fost vorba în capitolul precedent, în legătură cu întrebarea privitoare la originea plăcerii produse de tragic (p. 386 urm.)- Iau în considerare culmea , tragicului : pieirea. Cînd regina relatează moartea Ofe- liei, atunci, odată cu tragismul, ne vin în minte chipul i plin de graţie al Ofeliei şi caracterul fantastic al întregului eveniment. Graţiosului şi fantasticului îi corespund j însă anumite sentimente, care, oricît de strîns ar fi legate aici de tragic, nu fac parte, cîtuşi de puţin, din ca- | tegoria lui. Tot aşa, cînd asistăm la moartea Clarei în *Maria Magdalena* de Hebbel şi ne imaginăm chipul schi-

11 ic moşit de spaimă, căderea în fîntînă, capul zdrobii; de i;lii/d, tragicul se contopeşte cu simţăminte de soiul co- lur corespunzătoare „caracteristicului[14] amplificat pînă la ri m mai extremă cruzime. Cînd, în schimb, în *Wallen- ‘.h'in,* ni se relatează moartea lui Max, impresiei tragice
i :;e asociază sentimente ale frumosului ideal şi ale su- M imului ideal. Şi astfel, tragicul se nuanţează, în toate razurile, pe o anumită latură, după oum personajele şi evenimentele tragice poartă trăsături ale sublimului sau iile graţiosului, ale frumosului ideal sau ale caracteristicului — pentru a nu pomeni decît weo câteva posibi-
I i! aţi principale.

Vreau să spun, aşadar, că orice reprezentare a tracicului, pe lîngă faptul că produce un efect tragic, se mai încadrează şi într-unul sau într-altul dintre celelalte li puri estetice principale şi, în consecinţă, sentimente estetice variate se îmbină cu impresia tragică. Acestea pot fi şi sentimente care, în sine, sînt foarte depărtate <le tragic. Astfel, cu impresia tragică se împerechează, cîteodată, sentimente de farmec lasciv, de voluptate în-groşată. Să ne gîndim la pieirea curtezanei Pantea în piesa lui D’Annunzio *Visul unei seri de toamnă.* In tragedia *Regele Solomon* de Ernst Hardt, moartea regelui David are o nuanţă îngrozitor de sufocantă, de hidos-erotică. Sau, cînd îl auzim pe regele din *Evreica din Toledo* de Grillparzer cum o descrie pe Raquel, în două rînduri, după pieirea ei, ne dăm seama că ceea ce conferă tragicului un colorit particular sînt, mai întîi, simţăminte ale graţiosului înfloritor, apoi simţăminte ale atrăgătorului desfigurat pînă la respingător.

De două specii ale unor astfel de sentimente asociate tragicului mă voi ocupa, în special, într-un capitol următor : de emoţionant şi de comic şi umoristic. Emo- ţionant-tragicul şi tragicomicul merită a fi examinate aparte.

Vorbesc în titlul capitolului despre „sentimentele se- cundare“ ale tragicului. înţeleg prin aceasta nu atît sen-
timentele însoţitoare tratate pînă acum, cît, mai cu seamă, sentimentele extraestetice, care urmează a fi luate în considerare de acum încolo.

2. Sentimente tragice de natură extraestetică

Pînă acum a fost vorba despre sentimente *netragice*, care sînt însă pe de-a-ntregul de natură estetică. Acum întreb dacă nu există, invers, şi sentimente *tragice* de natură *extraestetică,* prin urmare sentimente trezite de tragicul specific ca atare, fără să aibă însă în sine caracterul esteticului sau al artisticului, dar care manifestă materialitatea şi

duritatea sentimentelor din viaţa obişnuită. Supunem, deci, acum, examinării nu omul predispus artistic, detaşat estetic de realitate, ci pe cel cuprins de voinţa de viaţă, situat în viitoarea vieţii, şi întrebăm dacă tragicul nu acţionează în mod specific şi asupra omului privit din această perspectivă. Asemenea sentimente extraestetice, materiale, aflate sub influenţa tragicului, nu sînt interzise ; ele posedă, fără îndoială, doza lor de omenesc bun şi binecuvântat, doar că nu sînt de natură estetică şi nu fac parte din impresia artistică a tragicului. Dacă îşi fac apariţia chiar în timpul impresiei artistice, există pericolul iminent ca să stingherească, < în mare măsură, această impresie, ba chiar s-o anuleze, j Dacă însă survin ca *efect ulterior* al impresiei tragice, sînt inofensive, putînd chiar să se dovedească în mare măsură folositoare din punct de vedere uman. Mai ales datorită semnificaţiei dobîndite de anumite sentimente extraestetice, ca *efect ulterior* al impresiei tragice, ţin să mă ocup aici mai îndeaproape de sentimentele de acest fel.

Aici îşi au locul sentimente extrem de variate. Astfel, în urma cîte unei tragedii, unele persoane se simt, fără îndoială, instruite, stimulate în cunoştinţele lor, poate
îndemnate ,1a comparaţii cu viaţa reală şi stîrnite la admiraţie faţă de precizia şi fidelitatea înşelătoare a imitaţiei ;[I] pentru alţii, însă, cutare sau cutare tragedie este valoroasă îndeosebi pentru că, graţie ei, se simt mai buni, eventual chiar pregătiţi pentru emoţii religioase. Incă în Evul Mediu s-a subliniat că misterele îl sperie pe om de păcat şi-i îndreaptă spre Dumnezeu, că Fiecare se recunoaşte în piesa de teatru ca într-o oglindă şi că vederea Patimilor lui Iisus ne face să ne suportăm mai uşor propriile suferinţe.[II] In articolul său intitulat *Scena de teatru ca instituţie morală,* Schiller arată că scena întăreşte efectul religiei şi al legii lumeşti, întrucît ea dezvăluie pînă şi cele mai ascunse unghere ale inimii ca fiind supuse justiţiei morale ; că este o şcoală a înţelepciunii practice, o călăuză prin viaţa civică, o cheie infailibilă pentru cele mai tainice căi de acces ale sufletului omenesc şi că înalţă şi încheagă spiritul naţiunii.[III] Educatorul poporului va trebui să ţină seama, cu o privire cercetătoare, de aceste consecinţe morale ale reprezentaţiilor tragice, îndeosebi în măsura în care ele acţionează de pe scenă asupra sufletului poporului. I se va pune mai ales problema dacă literatura şi, poate, în primul rînd, cea din vremea

---

[I] **Aristotel citează plăcerea înnăscută a omului de a gusta ceea ce este imitat drept cauză a plăcerii produsă de tragedie** *(Poetica,* **cap. 4). Totuşi, el indică şi alte surse de desfătare, mai frapante.**

[II] **Wilhelm Creizenach,** *Geschichte des neueren Dramas [Istoria dramaturgiei moderne],* **Halle, 1893, voi. 1, pp. 177 urm.**

[III] *Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz [Operele lui Schiller, editate de Heinrich Kurz],* **voi. 7, pp. 86 urm.**

noastră, nu prezintă o mulţime de tragedii, propice să exercite un efect dăunător asupra sufletului poporului. Mă gîndesc, in acest context, de exemplu, la biciuirea nervilor cu ajutorul unor orori rafinate, prin îmbinarea unor simţăminte erotice cu plăcerea produsă de sînge şi asasinat. Iar educatorul poporului va trebui să-şi pună în

trebarea : cum pot fi combătute astfel de pericole ?[I] Aici aş dori să las deoparte aceste efecte extraestetice, şi altele similare, ale tragicului. Numai un singur efect extraestetic urmează a fi luat în seamă : mult dezbătută descărcare a afectelor.

Cu aceasta abordez o temă, care, potrivit concepţiei lui Jakob Bernays, a constituit încă la Aristotel nucleul teoriei tragediei. *Katharsis-ul* lui Aristotel nu înseamnă, după Bernays, o purificare *a* afectelor, ci *de* afecte. Alfred Freiherr von Berger s-a raliat şi el acestei păreri, într-o disertaţie remarcabilă. Ce-i drept, Berger admite anumite subcurente în raţionamentele lui Aristotel, în care, neclar şi încet, îşi găsesc ecou şi alte concepţii despre tragedie. Aristotel însă a înţeles, în mod conştient şi expres, *katharsis-ul* ca „descărcare[14]. Aşadar, potrivit lui, menirea tragediei ar fi să ne *elibereze* de afectele compasiunii şi temerii (care, potrivit alcătuirii firii umane, apasă şi neliniştesc), printr-o puternică suscitare şi stimulare a acestor afecte. Tragedia nu ar fi, aşadar, decît un mijloc pentru însănătoşirea spirituală, pentru producerea unei stări sufleteşti libere. I-ar lipsi orice scop imanent. Ea nu ar fi motivată decît prin efectele extraestetice, care intervin ca urmare a mijloacelor estetice utilizate, a stîrnirii sentimentelor estetice participative de compasiune şi teamă. Pentru Bernays, părerea aceasta, atribuită lui Aristotel, înseamnă, în acelaşi timp, propria sa concepţie asupra tragediei.[II] Berger, în schimb, face o distincţie corectă între efectul estetic şi cel extraestetic, „patologic", al tragediei, şi situează *katharsis*-ui pe latura a doua. Descărcarea afectelor contează, deci, pentru el, „numai ca un fenomen secundar al efectului de ansamblu[14]. Teoria *katharsisului* face total abstracţie de impresia estetică a trage-

---

[I] **De această latură pedagogică a artei şi mai cu seamă a artei scenice m-am ocupat în broşura mea intitulată** *Kunst und Volkserziehung [Arta şi educaţia poporului],* **Miinchen, 1914.**

[II] **Jakob Bernays,** *Zwei Abhandlungen iiber die aristotelische Theorie des Dramas,* **Berlin, 1880, pp. 12 urm., 70 urm.**

illi'i şi o consideră numai ca mijloc în vederea unui scop ■.Irăin. Ea aşteaptă de la tragedie numai un singur lucru, şi anume să calmeze afectele suscitate de ea şi să-i ducă .i',l.fel pe om, pe calea ocolită a afectelor, la liniştea sufletească. In general, la Aristotel nu se poate găsi nicăieri ceva exprimat clar în legătură cu efectul artistic al tragediei. El nu ştie nimic despre puternica amplificare •,ii pasionata înălţare pe care conştiinţa noastră le cunoaşte datorită tragediei, bucurîndu-se de ele ca de o fericire.[1]

Las aici complet nerezolvată problema dacă e just să interpretăm *katharsis-ul* lui Aristotel ca descărcare a afectelor şi îmi îndrept atenţia asupra întrebării pur obiective, dacă şi în ce măsură şi grad efectul tragicului prezintă o descărcare a afectelor şi o eliberare de ele. Investigarea acestei chestiuni mă va duce la un rezultat ruve diferă parţial de părerea lui Berger. Şi anume, ori- cît de mult ar face Berger ca, în comparaţie cu Aristotel, descărcarea afectelor să cedeze în valoare şi importanţă, mi se pare că-i atribuie totuşi o validitate prea generală si un loc prea proeminent în efectul tragic.

In ce constau condiţiile în care tragicul pricinuieşte o descărcare a afectelor ? Depinde de starea de spirit de moment a cititorului sau a auditorului. Aceasta trebuie să conţină tensiuni neplăcute, dereglări ale situaţiei de

---

[1] *Aristotheles' Poetik iibersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz [Poetica lui Aristotel tradusă şi comentată de Theodor Gomperz],* **Cu o disertaţie :** *Wahrheit und Irrtum in der Kathar- sis-Theorie des Aristoteles [Adevăr* **şi** *eroare în teoria despre katharsis a lui Aristotel]* **de Alfred Freiherr von Berger, Leipzig,**

echilibru, fie că provin din conflicte trecute, fie că îşi au obîrşia în prezent. O descărcare uşurătoare a afectelor are loc numai dacă în timpul receptării tragediei se fac simţite, nu în mică măsură, stări neplăcute de strîm- , torare, apăsare, deprimare. Altminteri, tragedia nu ar j putea constitui un prilej pentru ca, prin izbucnirea afec- I telor, să intervină eliberare şi uşurare. Dacă tensiunile j de altădată nu acţionează în conştiinţă decît sub formă de reziduuri, sau dacă s-au retras chiar sub pragul conştiinţei, atunci lipseşte substanţa necesară pentru descăr- ' care şi uşurare. O puternică senzaţie de eliberare, o plăcută răsuflare de uşurare nu poate urma decît după o nedesprindere puternic resimţită în prezent.[1]

Deosebit de aceasta, contează totuşi conformaţia mai exactă a stării sufleteşti încordate. Atunci cînd o dorinţă, o năzuinţă, o pasiune este nesatisfăcută, există o tensiune psihică, şi anume una cu atît mai dureroasă, cu cît dorinţa neîmplinită este mai violentă. Pe un asemenea teren psihic, poate lua naştere, ce-i drept, în anumite circumstanţe speciale, o *uşurare* prin lectura sau audierea unei tragedii ; dar despre o *descărcare* a afectelor nu poate fi vorba aici aproape deloc.

Examinez, mai întîi, această *uşurare, care nu este Incă o descărcare.* în această simplă uşurare este vorba, de asemenea, despre un efect extraestetic al tragicului. Să vedem, în lumina unor exemple, în ce constă această uşurare, care nu constituie încă o descărcare.

Să presupunem că cineva este torturat de o dorinţă de a şti nesatisfăcută. Dacă omul acesta ascultă *Faust* de Goethe, sufletul său poate cunoaşte o substanţială descărcare. El aude exprimate prin gura poetului propria sa sete nepotolită şi propria sa dorinţă nesatisfăcută ; el

---

1 Subliniez atît de categoric existenţa unei tensiuni în starea de spirit *prezentă,* **pentru că Berger înfăţişează ca mult prea hotărîtoare tensiunile afective aparţinînd** *trecutului.* **El vorbeşte despre vechi tensiuni afective dureroase, despre o mâhnire învechită, despre dureri niciodată alinate, despre reziduurile neprelucrate din suflet.**

ri'l'aseşte în eroul operei propria sa suferinţă, şi în su lliM.nl său se aşterne pacea şi seninătatea. Sau dacă cineva e despărţit de iubita sa datorită unor împrejurări ,kI verse, aspre : el poate dobîndi o anumită uşurare prin- lr-o tragedie ca *Romeo şi Julieta.* Ceea ce aude el răsuni ud în lamentaţiile celor doi îndrăgostiţi este ceva din propria sa suferinţă ; intervine o anumită lărgime a sufletului său, care tânjeşte îndurerat, ceea ce îi aduce mai multă linişte. Ceva similar s-ar putea spune despre un îndrăgostit care, sfâșiat intre o iubire vinovată şi una nevinovată, aidoma lui Tannhäuser în opera lui Wagner, ascultă atent izbucnirile de durere ale lui Tannhäuser, sau ciad un individ, care, neţinând seamă de nimic şi în-drăznind să spună adevărului pe nume, descoperă daune aduse avutului public şi, abandonat de tovarăşii săi de partid, face să reacţioneze împotriva sa *Un duşman al poporului* de Ibsen. Se întîmplă, şi aici, acelaşi lucru : o dorinţă şi năzuinţă dezamăgită şi respinsă se simte uşurată în faţa întîmplării similare din piesă.

Uşurarea aceasta nu îşi găseşte temeiul în nici un fel de descărcare a afectelor ; căci, potrivit premisei noastre, nu există aici nimic comprimat sau refulat. Tensiunea constă aici exclusiv în nesatisfacerea unei năzuinţe. Cauza uşurării trebuie căutată mai curînd în faptul că individul este invitat, prin tragedie, să se transpună, cu neîmplinita sa năzuinţă personală, în personajele similar încercate din opera literară. Astfel, individul se depăşeşte pe sine şi se desprinde de el însuşi.

Strict vorbind, aici avem de-a face cu două lucruri : mai întâi, individul întâlneşte suferinţa sa personală afirmată, confirmată în suferinţa străină din opera literară ; cu acest factor se împerechează nemijlocit al doilea, şi anume că individul se extinde dincolo de el însuşi. Cu cel dintîi moment, pentru sine nu este încă nevoie să fie dată o uşurare. Căci constatarea că ai tovarăşi de suferinţă, că o nenorocire asemănătoare s-a petrecut şi în alte timpuri şi în alte împrejurări, chiar dacă uşurează, mai conţine totuşi încă ceva : retrăirea, repetarea şi reînnoirea propriei suferinţe. Şi prea lesne resimţim acest

lucru ca pe o mărire a propriei suferinţe, ca pe o dureroasă stare de excitare şi de răscolire a propriilor dureri. Abia cu momentul al doilea, deci cu faptul că de această repetare este legată o transpunere a propriei persoane într-un eu străin, se îmbină, sigur, un efect de uşurare. Contează, deci, ca acest al doilea moment să precumpănească şi să acopere efectul nefavorabil rezultat din repetarea suferinţei proprii în una străină.

E limpede că efectul afectiv al tragicului, descris ceva mai sus, nu are, nici pe departe, valabilitate generală sau fie măcar şi medie. Cît de rar se va întîmplă ca individul să sufere tocmai de aceeaşi năzuinţă nesatisfăcută, înfăţişată tocmai în tragedia reprezentată ! Şi chiar dacă se realizează acest caz, nu este sigur că va surveni o uşurare. Depinde întru totul de individualitatea celui care recepteează. Pentru mulţi oameni nu este o uşurare, ci mai degrabă dureros, să vizioneze o tragedie care înfăţişează propria lor suferinţă şi care le aminteşte de propriile lor necazuri. Tragedia ridică faţă de ei pretenţia inoportună de a le zgîndări şi răscoli durerile. Cu alte cuvinte : în ei acţionează numai primul dintre momentele indicate mai sus ; acea autolărgire nu se produce la ei decît într-o măsură redusă. Momentul autodeschiderii este covîrşit de repetarea propriei suferinţe, îndeosebi dacă năzuinţa noastră a suferit, tocmai acum sau în trecutul cel mai apropiat, o decepţie amară. Depinde, aşadar. de o coincidenţă a unor circumstanţe extrem de individuale dacă o tragedie produce sau nu, în modul descris, un efect de uşurare.

Se înţelege de la sine că această uşurare poate interveni şi atunci cînd năzuinţa nesatisfăcută face parte dintr-un capitol de viaţă *trccut.* Numai că, în epoca în care audiem tragedia, acest crîmpei de trecut trebuie să mai exercite încă asupra noastră, ca urmare a unor împrejurări oarecari, un efect caracterizat de o sensibilă neplăcere. Acest efect ulterior poate surveni şi abia în timpul şi în urma impresiei produse de tragedia însăşi. In ansamblu, bineînţeles, această neplăcere, produsă de

trecutul care acţionează peste timp, este mai slabă decît mi Cerinţa care face parte organic din viaţa noastră prezentă. Aşa încît, de regulă, nu ne putem aştepta aici

ili 'cît la o uşurare mai slabă, mai puţin vizibilă.

Pînă acum a fost vorba despre trăiri personale *definita.* Şi nu putem obiecta că, prin această interferenţă a trăirilor individuale, efectul tragediei ar fi tulburat şi vătămat. Această obiecţie nu ar fi justă decît pentru observarea efectului *estetic* al tragediei. Aici este însă vorba de impresia *extraestetică,* materială, impură, patologică. Iar această impresie îşi are trăsăturile caracteristice tocmai în faptul că eul propriu, cu destinele, interesele, poverile şi lanţurile sale, *nu* este dat deoparte. Aşadar, în problema noastră poate şi trebuie să fie examinat întregul destin prezent ultrapersonal al individului.

Dar individul nu trebuie să iasă în evidenţă, întotdeauna, chiar atît de energic cum s-a presupus pînă acum. Se întîmplă, adeseori, ca cineva să fi dobîndit o stare *generală* de insatisfacţie, de pe urma unor trăiri izolate mai mult sau mai puţin numeroase, care I-au făcut să simtă în mod dureros rezistenţa insuportabilă a oamenilor şi împrejurărilor împotriva aspiraţiilor, dorinţelor şi pasiunilor sale. Mă gîndesc la acei oameni, carfe, chiar şi fără să-şi aducă aminte de o anumită experienţă proastă, suferă pentru că lumea le apare ca plină de forţe îngrăditoare, subminatoare, distrugătoare plină de dezamăgiri şi renunţări, plină de aspiraţii vane şi de speranţe spulberate. Asemenea oameni, dacă vor să găsească uşurare, nu trebuie să se limiteze numai la puţine tragedii ; din multe, ba poate chiar din cele mai mult tragedii răsună, pentru ei, ceva înrudit cu propria lor suferinţă. Dar nici acest *fel de* uşurare nu are defel caracter tipic. Căci există, într-adevăr, foarte mulţi oameni care nu au o atitudine lipsită de încredere, negativă, de repudiere faţă de mersul lumii, dar se pune şi aici, ca mai sus, marea întrebare dacă individul, prin faptul că vede repetîndu-se în tragedie plîngerile sale la adresa lumii, se simte uşurat, sau, mai curînd, îngreunat.

Ce stare trebuie să manifeste, în opoziţie cu această situaţie, sufletul nostru, ca să ajungă la o *descărcare* tragică a afectelor ? Trebuie ca tensiunea sufletească să-şi aibă cauza în starea de reţinere şi de oprimare a afectelor dureroase. Am în vedere aici *două feluri* de stări. Mă gîndesc, *in primul rind,* la stările sufleteşti în care ne simţim încărcaţi de emoţii dureroase, fără să avem capacitatea sau prilejul de a le manifesta şi expulza. Avem sentimentul unei puternice şi supraputernice stări de inflamare şi de energică presiune de exteriorizare a emoţiei dureroase şi sîntem totuşi *ori* atît de tare împletiţi cu ea, atît de încătuşaţi de îndîrjire, încît ne lipseşte *forţa* superioară de a o exprima şi de a o lăsa să se reverse prin vorbire, versuri, acţiune sau alt mijloc ; *ori,* dacă posedăm această forţă, ne lipseşte totuşi *prilejul* de a ne exprima, şi ne rănim pînă la sînge, frecîndu-ne de spinii care se înghesuie ca să reintre în forul nostru interior. *In al doilea rind,* este vorba de durerile rigide şi înăbuşite. Avem senzaţia că emoţia dureroasă s-a ghemuit, nemişcată, necontenită, încremenită, întărită, for- mînd o singură masă înspăimântătoare, grea ; iar noi sîntem la cheremul acestei presiuni împovărătoare, nu avem puterea de a ne-o obiectiva, de a ne desprinde de ea privind-o. Aş putea defini cele două tipuri de stări sufleteşti ca tipul *stăvilit* şi tipul *încremenit.*

In toate aceste cazuri, se poate obţine, prin tragedie, o descărcare uşurătoare. Acest rezultat se va ivi îndeosebi atunci cînd este vorba nu atît de o anumită experienţă personală, cît de o dispoziţie generală de viaţă. Dacă sînt încărcat de mînie împotriva unui trădător laş al cauzei mele drepte, sau dacă o tainică teamă crescîndă mă ameninţă cu sufocarea, din cauza unei ocări iminente, sau dacă moartea unei persoane iubite mă ţine strîns într-o amorţire sumbră şi nesimţitoare, atunci fie că sînt, mai mult decît probabil, cu totul insensibil la efectul tragediilor, fie că vizionarea sau lectura lor mi se va părea o povară penibilă. Materialul acumulat, comprimat, susceptibil a fi descărcat nu lipseşte aici ; dar natura nemijlocit chinuitoare a acestor trăiri izolate nu îngăduie ca

tragedia să pară un mijloc adecvat pentru o descărcare eliberatoare. Dacă, în schimb, din numeroase experienţe a rezultat o dispoziţie personală *generală* de viaţă, de Telul celei menţionate, lăuntric împovărătoare, tragedia |x>ate garanta lesne descărcare şi eliberare. Cel încărcat şi supraîncărcat cu indignare şi mînie împotriva prostiei si răutăţii oamenilor, cel ce vede cum se adună şi sporesc în el, ameninţător, spaima şi teama de cruzimea destinului şi de incertitudinea vieţii, cel care simte că i s-a aşezat nemilos şi sufocant pe suflet soarta umanităţii încărcate cu durere, acela poate găsi descărcare uşurătoare atît prin Shakespeare şi Schiller, cît şi prin Grillparzer şi Hebbel, sau prin Ibsen şi Hauptman. Vibrînd alături de luptele pline de suferinţe, alături de imensele forţe şi pasiuni care se ridică împotriva lumii ostile, alături de strigătele de durere şi de efuziunile pline de tristeţe, sufletul se lărgeşte şi se destinde, devine mai fluid şi mai vioi, senzaţiile de închistare, de comprimare, de împovărare înspăimântătoare cedează, forul nostru interior poate din nou să respire, ne simţim mai liberi şi mai senini. Cele două tipuri afective între care am făcut distincţie mai sus nu se comportă, bineînţeles, întru totul la fel; mă pot dispensa totuşi de a urmări cu precizie aceste distincţii, cu atît mai mult, cu cît amîndouă tipurile au multiple legături între ele. în ansamblu, tipul stăvilit ar trebui să fie mai uşor accesibil pentru o rezolvare prin impresia tragică decît cel încremenit.

.'i. Psihologia descărcării tragice

Urmează să abordez, acum, ceva mai îndeaproape, *psihologia descărcării tragice.* Cred că *patru* lucruri trebuie deosebite în legătură cu acest proces psihic. în funcţie de individualitate şi împrejurări, iese în relief sau se retrage cînd unul, cînd altul dintre momente.

în primul rind, trebuie avută în vedere însăşi zguduirea sufletului prin desfăşurarea tragică. Conştiinţa şi, odată cu ea, inconştientul din noi intră într-o puternică' stare de emoţie, datorită participării la pasiunile şi luptele tragice. în masele afective refulate, înăsprite, pătrunde, astfel, curent şi flux, dezlegare şi înduioşare. Fireşte, nu orice emoţie de care sîntem capabili are acest rezultat. Comicul buf şi umorul exuberant zguduie şi ele sufletul şi pot contribui, astfel, la însănătoşirea lui. Cu cît este însă sufletul mai supraîncărcat şi mai amorţit de tristeţe, cu atît mai categoric se închide faţă de asemenea emoţii. Procesul tragic, dimpotrivă, cu caracterul său serios, adesea solemn, şi cu natura sa înrudită cu sufletul în suferinţă este dinainte adecvat să-şi transmită emoţia în inima împovărată şi oprimată.

în al doilea rind, trebuie distinsă, în procesul de descărcare, lărgirea formală a eului chinuit. Omul încărcat cu durere, cînd pătrunde în procesul tragic, se transformă, pe rînd, în personajele pe care autorul le face să apară. înţelegerea pentru năzuinţa şi frământarea personajelor tragice creşte odată cu intensitatea transpunerii propriei personalităţi în personajele operei literare. Fac totală abstracţie, aici, de conţinutul personajelor, de ceea ce reprezintă şi exprimă ele ; accentuez numai faptul că individul este îndemnat de tragedie să iasă din spaţiul său strimt, încărcat de durere şi să treacă pe poziţii străine. De aceea vorbesc aici despre lărgirea *formală* a eului. Astfel, individul va fi îndemnat să renunţe la sine, să se comporte cu supleţe împotriva lui însuşi. Prin aceasta însă, este dat, totodată, că masele afective devin ele însele mai mobile. Mai cu seamă tipul încremenit interesează aici. în cazul acesta, eul se află indisolubil legat de durerile sale, este îngrămădit împreună cu ele sub forma unei mase consistent condensate ; eul nu se poate desprinde din ele nici măcar cu o mică parte din el însuşi ; îi e cu neputinţă să plutească deasupra durerilor sale, să le privească de sus, să le contemple cu compasiune, pe scurt să şi le obiectiveze. Aici poate da ajutor tragedia. Prin «acea transpunere de sine pe o po

ziţie străină, eul dobîndeşte capacitatea de a-şi înfrunta durerile ; sufocanta stare de scufundare în ele încetează ; masele afective pot ieşi din încătuşarea lor : în suflet începe să picure şi să se dezghețe.

De aceasta se leagă şi importanţa care îi revine compasiunii la descărcarea afectelor. în timp ce eul, cu o parte a forţei sale, îşi înfruntă durerile şi le scrutează, se pătrunde de compătimire faţă de el însuşi. Durerilor li se asociază o părere de rău faţă de sine. Sub influenţa unei astfel de dispoziţii sufleteşti lacrimogene, înmuierea maselor afective închegate progresează, apoi, cu atît mai repede. Astfel, compasiunea faţă de sine intră în serviciul descărcării tragice. Berger aminteşte, cu drept cuvînt, faptul cu caracter general că, dacă ne-a lovit o nenorocire, consolarea începe cu aceea că „durerii i se adaugă un element de melancolie şi dulce părere de rău faţă de sine“.

In al treilea rind, trebuie luată în considerare lărgirea *materială* a eului. Chiar copleşiţi de durere, respinşi de lume, suferind din pricina răului ce ne-a făcut, nu ne transpunem doar formal în eul străin, ci trăim şi material luptele exterioare şi interioare, desperarea şi pieirea personajelor tragice, împreună cu ele. Este o con-pătimire a unor dureri similare, aşa cum le simţim noi înşine. Transpunem din noi în afară durerile reţinute, comprimate, durificate în noi. Totuşi, suferinţele asemănătoare cu ale noastre, şi la care luăm parte, le simţim ca neaparţinîndu-ne cu adevărat ; le proiectăm în personajele străine. în masele noastre afective comprimate începe astfel o mişcare spre exterior ; simţim cum se- scurg.[I] Cele spuse sînt valabile îndeosebi pentru tipul stăvilit. Ne simţim împinşi să dăm afară ceea ce ne copleşeşte peste măsură. Iar acum, personajul tragic ne

---

[I] **în concordanţă cu Berger, găsim acest lucru scos în evidenţă la Biese** *(Das Problem des Tragischen und seine Behand- lung in der Schule, [Problema tragicului şi tratarea ei în şcoală] ;* **în revista** *Zeitschrift fur das Gymnasiaiwesen,* **voi. 51, p. 392). „Suspinăm adînc atunci cînd, printr-o vie compasiune, scăpăm ţi noi de rigiditatea unui chin purtat în linişte[14].**

vine în întâmpinare, prezentîndu-ne mişcările sufleteşti corespunzătoare. Nu avem nevoie decît să le repetăm participând afectiv, şi mult dorita uşurare şi descărcare prin vorbire a avut loc. Pasaje ca monologul lui Hamlet „A fi sau a nu fi" sau reflecţiile făcute de Henric al IV-lea la Shakespeare, în legătură cu insomnia sa şi ou răsturnările din Ultimii ani, plîngerile lui Karl Moor împotriva lumii, cugetările lui Wallenstein despre comportarea omului sau şi reflecţiile profund pesimiste din *Manfred* şi *Cain* de Byron pot exercita un admirabil efect de descărcare şi de uşurare asupra unor stări de spirit oprimate, cu conţinut înrudit. Dar şi în cazul în care, în operele literare tragice, nu este vorba despre consideraţii generale, ci despre suferinţele şi luptele întru totul concrete ale personajelor, din ele pot pomi efecte similare.

Rezultă că, în nici un caz, nu avem voie să procedăm ca Aristotel şi să punem, pur şi simplu, descărcarea de teamă alături de descărcarea de *compasiune.* Compasiunea ocupă în procesul de descărcare o poziţie ou totuf aparte. Chiar Berger a arătat acest lucru, bineînţeles fără să facă o distincţie precisă între părerea de rău faţă de sine, expusă mai sus, şi conpătimirea cu personajele tragice şi fără să le cerceteze importanţa diferită pentru descărcarea tragică. Amintita compătimire faţă de sine este un *mijloc,* cu ajutorul căruia masele afective comprimate se relaxează ; conpătimirea cu personajele tragice, în schimb, este mai mult un mijloc, este forma sub care are loc scurgerea simţămintelor comprimate. Pe cît de importantă este compătimirea în amândouă direcţiile, pe atît de redusă este importanţa ei ca afect care se cere descărcat. Nu este imposibil ca cineva să se simtă lăuntric apăsat de mase de compătimire acumulate şi să jinduiască după mijlocul de a se elibera de ele ; dar aşa ceva nu se va întâmpla frecvent. Să aplici însă la compătimire al doilea tip, este exclus. E contradictoriu să vorbeşti despre o compasiune încremenită, durificată ; căci

compasiunea este indisolubil legată de gingăşie, emoţie, înduioşare. Altfel stau lucrurile în ceea ce priveşte ***teama.*** Despre teamă poate fi vorba, într-o anumită accepţie, ca despre un efect important, care se cere descărcat şi uşurat. Bineînţeles că această afirmaţie nu este valabilă pentru teama în semnificaţia obişnuită, după care ea se referă la un singur obiect, ci teama trebuie luată într-un sens mai larg, înţelegîndu-se prin ea frică şi groază de lumea ordinară, rea, sinistră. Spre a-şi pune de aoord teoria despre ***katharsis*** cu emoţia cuprinzătoare şi adîrucă pe care ne-o transmite într-adevăr tragedia, chiar Bernays a pus la temelia temerii aristotelice un înţeles lărgit în mod similar.[1]

Un al patrulea lucru urmează a mai fi luat ***încă*** în considerare, fie şi în mod subordonat, vorbind de descărcarea tragică. în toate tragediile, chiar şi în cele de tip apăsător, apar momente înălţătoare, eliberatoare. în foarte multe tragedii, momentele înălţătoare se intensifică în aşa măsură, încît devin, şi ele, o caracteristică hotărîtoare a impresiei tragice. întrucît trăim în simţirea noastră şi momentele înălţătoare, descărcarea afectelor dureros apăsătoare poate fi promovată, astfel, pe această cale, indirect. Aici ar putea interveni în principal tipul încremenit. Dacă ceea ce este înălţător într-o tragedie — fie ea ***Antigona*** de Sofocle, sau ***Faust*** de Goethe, sau ***Inelul Nibelungi- lor*** de Wagner — mă face să fiu pătruns de credinţă, speranţă, încredere, dacă daitorită atitudinii eroului la desperare şi pieire îmi trece prin faţa sufletului, întă- rindu-1, puterea binelui şi a iubirii, forţa superioară a spiritului şi a înţelepciunii, de aici poate emana o influenţă clarificatoare, degajantă, eliberatoare asupra a ceea ce zace în mine şi mă grevează, înăbuşit şi împie

---

[1] **Jakob Bernays,** *Zwei Abhandlungen iiber die aristolelische Theorie des Dramas,* **Berlin, 1880, pp. 74, 78.**

trit, asupra a ceea ce mă apasă şi mă sufocă. Aspectele dureroase se mişcă, acum, mai lesne şi mai neîmpiedicat în suflet. Şi-mi vine acum mai uşor să mă uşurez vorbind, să-mi dau afară necazul lăuntric prin comunicare.[I]

Fireşte, nu este necesar ca aceste afecte reţinute şi strangulate să facă parte din prezentul viu. Chiar dacă ele nu constituie decît o porţiune din viaţa noastră sufletească lăsată în urmă, iar efectul lor ulterior nu ajunge decît din cînd în cînd în starea actuală a conştiinţei noastre, prin tragedii adecvate poate lua naştere descărcarea şi uşurarea. Trebuie spus aici, ca mai sus (pp. 402 urm.), că în cazurile în care afectele provin din trecut, descăr

---

[I] Găsesc la Hermann Bahr ***(Dialog vom Tragischen [Dialog despre tragic],*** Berlin, 1904, pp. 23 urm.) o încercare, caracteristică pentru simţirea unor anumite cercuri ultramoderne, de a lega teoria descărcării de ideile mai mult decît problematice ale cunoscutului doctor Freud. După el, omul grec a purtat în sine, ascuns şi reţinut, fel de fel de afecte rele, crude, sălbatice, ca moştenire din partea unor generaţii trecute. Firea sa ar fi fost otrăvită de aceste afecte reţinute, care mocneau în subconştient; întreaga cultură a grecilor a fost cuprinsă şi înconjurată, din toate părţile, de isterie. Plăcerea procurată de tragedie s-a dovedit a fi, în aceste condiţii, un tratament excepţional de eficace. Tragedia i-a amintit poporului elen, bolnav de cultură, afectele sale rele, degajînd, destinzînd, eliminînd, prin această amintire, răul. Cu greu vom putea vedea în aceste idei altceva decît o fantezie spirituală. Şi acelaşi lucru se poate spune şi despre întorsătura dată de Bahr acestei fantezii în desfăşurarea în continuare a dialogului (pp. 41 urm.) : traged'ia îl scufundă, vremelnic şi fără prejudicii, pe omul de cultură în „haosul" depăşit, dar voluptuos, încă rîvnit, al instinctelor murdare, spre a-l face, indirect, să simtă cu atît mai viu binele rafinamentului cultural atins. în fiecare om, chiar şi în cel mai înnobilat, zace ascunsă nevoia de a se deda temporar viciului. Tocmai pentru asta e bună tragedia, ca să ne „zugrăvească din cînd în cînd haosul pe perete". Cu atît mai fericiţi ne vom socoti atunci, că putem trăi cu moravuri corecte. Omul reprezintă pentru autor un animal crescut pe verticală, cu puternice tendinţe de recădere în animalicul brut. Şi iată că tragedia este un fel de ventil de

carea şi uşurarea vor fi, una peste alta, mai lipsilo de vlagă şi mai moderate. Se poate vedea cît de puţin indicat, este faptul că Berger îşi îndreaptă privirea numai asupra unor tensiuni sufleteşti din trecut.

După cum caracterul tipic a trebuit să fie contestat .simplelor procese de uşurare examinate la început, aceeaşi restricţie trebuie adăugată şi proceselor de descărcare reale. Chiar şi acolo unde nu este vorba de trăiri interioare, concrete şi individuale, ci de dispoziţii de viaţă personale generale (cf. p. 403), accidentalul, dependentul individual al procesului de descărcare este evident. Din fericire, oamenii nu suferă nici pe departe toţi. de afecte reţinute şi încremenite ; şi, deosebit de aceasta, este cu totul incert dacă individul aflat într-o asemenea stare de spirit nu va resimţi efectul unei tragedii mai degrabă ca pe o sporire şi răscolire a propriilor sale dureri. Este şi foarte probabil ca, în faţa unei opere literare tragice, omul înzestrat cu pronunţate nevoi estetice şi încercat pe plan estetic, să posede forţa de a lăsa deoparte starea sa de spirit apăsată, s-o uite pentru un timp şi să savureze, astfel, cu simţ artistic.

La un examen mai temeinic, se vede cît de multilaterală şi de bogată în corelaţii este descărcarea tragică a afectelor. A trebuit să eliminăm factorul înrudit, care se preta la confuzie, să sistematizăm fenomenul şi să-i explicăm prin variatele sale condiţii şi, în plus, să adăugăm diverse restricţii. Numai aşa descărcarea tragică a afectelor a dobîndit un sens precis, inteligibil, eliberat de orice echivoc şi aproximaţie. în acelaşi timp, s-a putut vedea, bineînţeles, cît de departe de orice estetic se aflǎ acest fenomen. Este vorba despre un efect secundar cu substanţă rudimentară, dar interesant din punct de vedere psihologic, pe care îl au, în unele cazuri, operele literare tragice.

Cu totul altfel ar trebui judecat *katharsis*-ul aristotelic dacă, aşa cum cred numeroşi exegeţi, de ex. Baum-

gart, Klein, Siebeck[I] şi, în fond, şi Zeller[II] şi Windel- band[III], el ar însemna înălţarea afectelor pînă ia puritate, sănătate, măsură, la omenie ordonată şi amplă. Atunci ea ne-ar transpune numaidecât pe un teren pur estetic. Orice efect estetic se înfăţişează ca o purificare a vieţii afective, fie că este vorba despre un peisaj pictat sau despre o simfonie, despre o odă, o comedie sau
o tragedie. Şi anume, sub impresia artei are loc o purificare a sentimentelor, din *două* părţi.

Fiecare operă de artă oferă simţirii noastre ceva *uman-semnificativ,* o umanitate condensată, elocventă, foarte caracterizantă. Arta face ca sensul vieţii, care, în realitate, e complicat prin o mie de fenomene întâmplătoare, întinat de mari cantităţi de trivialitate, tulburat aproape pretutindeni de mersul tărăgănat, intermitent, trudit al lucrurilor, să ne apară mai limpede, mai grăitor. Simţămintele sînt astfel despuiate de caracterul lor individual întîmplător şi limitat şi extinse în direcţia ge- nerâl-umanului. Aceasta este *prima* modalitate de purificare.

Apoi, urmează a fi luat în considerare caracterul relativ *nevolitiv* al artei. Viziunea artistică este absolvită de gândul la realitatea materială, apăsătoare, pe care percepţia obţinută o tîrăşte neîncetat după ea, şi de gîn-dul la eul nostru material. Sentimentele noastre cunosc, în viziunea artistică, o dematerializare : li se răpeşte caracterul răscolitor, incitant, surescitant, neliniştitor al dorinţei şi voinţei, în ele pătrunde ceva din liniştea su

[I] **Hermann Siebeck,** *Aristoteles [Aristotel],* **Stuttgart, 1899, pp. 88 urm., 113. El socoteşte că esenţa** *katharsis***-ului tragic nu ar consta, la Aristotel, în eliminarea celor două afecte, ci în atenuarea lor, condiţionată de efectul estetic al obiectului contemplat.**

[II] **Zeller,** *Die Philosophie der Griechen [Filozofia grecilor],* **ediţia a treia, partea a doua, capitolul al doilea, pp. 733 urm.**

[III] **Windelband afirmă că însănătoşirea pe care** *katharsis***-ul aristotelic urmează s-o determine s-ar întemeia pe idealismul efectului estetic, pe înălţarea în viziunea generalului** *(Geschichte der alten Philosophie [Istoria filozofiei vechi],* **ediţia a doua, p. 175).**

perioară a contemplaţiei. Iar opera de artă însăşi ia ca racterul plasticului şi aparentului. Aceasta este *a doua.* modalitate a purificării la care sentimentele participa în prezenţa artei.

Dacă însă această purificare a sentimentelor este valabilă referitor la toate operele de artă, ea trebuie atribuită, îndeosebi, operelor literare tragice, sub două aspecte. Căci conţinutului care ni se oferă în ele îi revine, după cum ştim, într-o măsură excepţională, caracteristica uman-semnificativului. Iar simţămintele stârnite de tragic sînt şi de un tip profund şi viguros. Ţinând seama de acest înalt grad de intensitate, se poate vorbi tocmai aici despre purificarea *afectelor.*

în consecinţă, *katharsis-ul* aristotelic, dacă ar fi să aibă, cu adevărat sensul unei înălţări a afectelor pînă la puritate, ar urma să includă două laturi esenţiale ale efectului *artistic* al tragicului. în cazul în care, dimpotrivă, i-ar fi propriu sensul întâi, ar cădea sub incidenţa efectului *extraestetic* al tragicului.

Atenţia noastră mai trebuie îndreptată, în sfîrşit, şi spre un alt rezultat extraestetic al emoţiei tragice. După emoţiile şi durerile produse în noi de tragic, liniştea şi lipsa de durere care le urmează ne pot pătrunde în conştiinţă cu atît mai limpede şi mai plăcut datorită contrastului. Menţionez acest efect extraestetic al tragicului, pentru că Valentin face din el elementul principal al impresiei tragice. Valentin îşi întemeiază pe el opinia sa cu privire la tragic. Poetul tragic procedează, după Valentin, cu bună ştiinţă în aşa fel, încît, datorită emoţiilor date de durere, liniştea consecutivă lor să-şi producă efectul, ca un bine pozitiv, cu o forţă cu atât mai mare. Amintirea sentimentelor de durere stăruie şi rămîne vie ; de aceea, starea lipsită de durere şi plină de echilibru este resimţită ca legată de un sentiment de desfătare. în tragic este vorba despre trăirea unor senzaţii dureroase, „care sînt stârnite artificial şi intenţionat, pentru a redeştepta apoi in noi, prin îndepărtarea lor, o senzaţie plăcută.[14] în consecinţă, sensul tragicului şi-ar avea

sediul în sentimentul binefăcător de a fi eliberat de durerile tragice şi, odată cu ele, de tragicul însuşi.[1] Valentin supraapreciază, prin urmare, un anumit efect extraestetic al tragicului în aşa fel, încît el îi apare ca fiind natura tragicului însuşi.

---

[1] **Weit Valentin,** *Das Tragische und die Tragodie [Tragicul* ***şi*** *tragedia],* **în revista** *Zeitschrift fiir vergleichende Literatur- geschichte. Neue Folge,* **voi. 5, pp. 359 urm.**

CARACTERUL TRAGIC ŞI SITUAŢI A TRAGICĂ. TRAGICUL DE TIP ORGANIC, DE TIP NECESAR Si DE TIP ALEATORIU
XV

1. Caracterul şi situaţia în tragic

Structura fundamentala tragică o avem stabilită. Să examinăm, acum, dimensiunile în care se manifestă tragicul, şirul de evenimente înăuntrul căruia se desfăşoară, evoluţia umană în care se realizează. Ne spunem acum : tragicul se înfăţişează întotdeauna ca o *evoluţie.* Sub acest aspect urmează a fi analizat aici tragicul.

In acest context, dăm peste deosebirea hotărîtoare dintre *caractere* şi *situaţii.* Tragicul ia naştere numai prin faptul că oameni conformaţi într-un anumit fel concură cu anumite situaţii. Germenii tragici aflaţi într-un personaj pot fi, prin natura circumstanţelor ambiante, ori supuşi unei dezvoltări accelerate, ori încetiniţi sau, poate, complet înăbuşiţi. Şi acelaşi lucru se poate spune despre situaţia tragică : pericolele tragice aflate într-o situaţie pot fi, prin conformaţia personajului implicat în ea, ori aduse în stare de descărcare, ori reţinute sau complet înlăturate.

Oricum, se constată o deosebire în ceea ce priveşte germenii aflaţi în cei doi factori. Există personaje în care înclinaţiile şi primejdiile tragice sînt atît de puternice şi de irezistibile, încît se produce o nenorocire tragică, *de orice natură ar fi situaţia.* Aceste personaje au o structură sufletească şi o constituţie atît de nefericite, încît, chiar într-o situaţie de viaţă dintre cele mai favorabile şi mai sănătoase, se abate asupra lor o năpastă tragică.

Cine posedă talentele unui Holderlin, ale unui Grillparzer, ale unui Nietzsche, ale unui Strindberg, acela ajunge la nefericire şi dezechilibru, independent de împrejurări şi condiţii. Sau să ne gîndim la Casandra, aşa cum o descrie Schiller în poemul său : îi este dat să prevadă pieirea, pe care însă nu o poate evita ; oricare ar fi împrejurările, este sigur că va avea o soartă tragică. Despre situaţiile tragice însă nu se poate spune ceva corespunzător. Oricît de împovărată de nenorociri ar fi situaţia, nu este negreşit inevitabil ca personajul aflat în această situaţie să se prăbuşească într-o deznădejde tragică. Fraza corespunzătoare celei de mai sus ar suna astfel : există situaţii în care înclinaţiile şi primejdiile tragice sînt atît de puternice şi de irezistibile, încît se produce o nenorocire tragică pentru personajul aflat în ele, ***orice structură ar avea acel personaj.*** Această frază ar fi eronată. Fie pericolul tragic al unei situaţii oricît de extraordinar de mare, personajul prins în această situaţie poate fi totuşi înzestrat cu o asemenea forţă şi sănătate spirituală de nezdruncinat, sau cu o asemenea forţă şi prudenţă însoţită de capacitate de adaptare, şi cu o asemenea genialitate atotdominatoare în modul de a acţiona, sau cu o nepăsare atît de calmă, sau şi cu o superficialitate atît de uşuratică şi de categorică, încît nu rezultă pentru el nici un fel de implicaţie tragică. De aceea, forţa tragică a situaţiei depinde în mai mare măsură de caracterele aferente decît depinde de situaţie forţa tragică a caracterului. Altfel exprimat: situaţia în sine, făeînd abstracţie de caracterele implicate în ea, nu poate garanta niciodată naşterea tragicului ; cîteodată însă, cu totul independent de situaţii, conformaţia unui personaj poate avea drept urmare inevitabilă apariţia pieirii tragice.

O deosebire mai importantă şi mai profundă între caracter şi situaţie există totuşi ***în ceea ce priveşte semnificaţia lor tragică.*** Sensul în care se defineşte caracterul şi cel în care se defineşte situaţia ca fiind tragice sînt de natură esenţial diferită. Caracterul tragic este purtăto-

nil tragicului; el este trăirea în sine a suferinţei, a prăbuşirii, a pieirii, a culpei, a ispăşirii; în el se dezvoltă i'liintesenţa aspectelor care alcătuiesc tragicul. Dacă, în schimb, o situaţie este denumită tragică, aceasta nu înseamnă că ea ar înfăţişa în sine tragicul şi că l-ar expune. înseamnă numai că ea conţine *condiţii* care favorizează, care promovează, care sînt, poate, aproape obligatorii pentru evoluţia proceselor tragice desfăşurate în caractere. Caracterul tragic reprezintă, pur şi simplu, în •;ine însuşi, tragicul ; situaţia tragică, în schimb, este tragică numai în sensul că favorizează evoluţia tragicului care are loc în celălalt factor, anume în personaje. Termenul de tragic are, în primul caz, o semnificaţie nemijlocit definitorie, iar în al doilea una pur indicativă.

Printre variatele caractere şi situaţii tragice ne interesează în primul rînd cele care conţin în ele o puternică şi stăruitoare înclinaţie înspre tragic. Există caractere care abia lasă să se bănuiască o dezvoltare tragică, deci nici vorbă să împingă spre o asemenea dezvoltare. Ele ajung într-o stare de suferinţă tragică numai datorită faptului că există împrejurări cu o conformaţie deosebit de nefavorabilă. Tragedia antică nu constituie un teren prielnic pentru apariţia de caractere tragic periculoase. Dilthey spune despre Eschll şi Sofocle că şi oamenilor lor complicaţi le lipseşte cu desăvîrşire „perspectiva unei interiorităţi insondabile, din care să provină conflictul tragic.[411] Sau să ne gîndim la casta, credincioasa Kudrun din epopee : ea ajunge la înjosire şi sclavie numai pentru că asupra ei şi a neamului Hegeling se abat sorţi voit potrivnice. Şi invers : există situaţii tragice, datorită cărora nu se sugerează-, nu se provoacă nici un! conflict tragic. Ele nu conţin în sine nimic din

tensiunea şi presiunea tragică, şi devin tragice numai pentru că personaje cu un specific deosebit de neprielnic i se găsesc în ele. Divergenţa de păreri dintre Pădurarul ereditar şi stăpînul său s-ar fi aplanat fără nici o dificul-, tate, dacă autorul nu i-ar fi înzestrat cu o încăpăţînare ¡ atît de ieşită din comun. Astfel, caracterelor şi situaţiilor i ***tragic periculoase*** li se opun caractere și situaţii ***tragic*** i ***nepericuloase.*** In al doilea caz, tragismul va fi propus nu j dinăuntru, nu organic, ci numai prin întîlnirea efectivă' cu latura opusă, cea cu o conformaţie determinată. Exa- *i* minez, mai întâi, caracterele tragic periculoase. Mulţi- | tudinea de personaje care fac parte din această catego- I rie trebuie pusă în forme tipice. I

2. Caractere tragic periculoase

Pericolul cel mai mare de a evolua tragic este propriu acelor caractere, care sînt atît de inegale, de contradictorii, de insuportabile în sine, încît le stă în faţă, cu *|
o mare probabilitate, destinul de a deveni nefericite din- 1 spre interior, măcinîndu-se datorită contradicţiilor lor. j Aceste firi cu predispoziţii nefericite nu poartă în ele | condiţiile necesare pentru a se înălţa din frământările şi j luptele lor lăuntrice pînă la o prosperitate sănătoasă, f pînă la un sentiment de viaţă constructiv, pînă la o des- | făşurare a forţelor într-o completare şi promovare reci- | procă. Ele se consumă în fricţiuni, poticniri, durificări | interioare ; se degradează în opoziţii subite, în conflicte 'j şi dezbinări violente, în treceri bruşte de la avînt la că- I dere ; se dezlănţuie împotriva lor însele, autoflagelîndu-se j şi autorănindu-se. Sînt oameni care suferă şi se distrug din ***pricina lor înşişi.*** Pe lîngă această alcătuire nefericită a fiinţei lor, nu lipseşte, bineînţeles, nici discordia cu anturajul lor, cu condiţiile şi cu oamenii. Firile conformate ***interior*** necorespunzător se dovedesc a fi şi ***exterior*** ne

corespunzătoare, inutilizabile pentru lumea exterioara, inapte în lupta pentru existenţă. Ele nu corespund condiţiilor şi cerinţelor lor, nu sînt capabile nici să se adap- Iczo lucrurilor şi oamenilor, nici să-i domine. Astfel iau naştere, drept urmare a sfîşierilor *interioare*, de cele mai multe ori, şi neînţelegeri *cu lumea*. Aş vrea să definesc această specie de personaje cu predispoziţie tragică drept caractere *tragic contradictorii*, iar tragismul corespunză- lor drept tragism al conflictului interior. Ar însemna să mergem prea departe dacă, aşa cum face Klein în lucrarea sa despre istoria teatrului[1], am vrea să consideram tragice *numai* asemenea caractere zdrobite, bolnave. Kste însă adevărat că astfel de caractere oferă o scenă deosebit de prielnică pentru o desfăşurare viguroasă şi profundă a tragicului.

Amintim aici de capitolul al şaptelea, în care a fost
Iratat tragicul luptei interioare (pp. 200 urm.). Tragicul luptei interioare include tragicul conflictului interior,
Iratat acum. Acela are o întindere mai largă, căci îmbrăţişează şi toate acele cazuri, în care lupta interioară mi ia naştere atît din conformaţia interioară nefericită a personajului, cît, mai degrabă, din circumstanţe exterioare nefavorabile (cf. p. 224).

Dintre variatele forme în care se înfăţişează tragicul conflictului interior subliniez două tipuri importante. Deosebit de frecvent se întîlneşte în literatura tragicului conflictul dintre aspiraţia înaripată, îndreptată către ideal şi infinit, şi pofta insaţiabilă de josnic, negativ, păcătos. Spiritul este spintecat, într-un eu nobil, liber, divin şi unul ordinar, servil, terestru. El trăieşte într-o cauză măreaţă, dar, în acelaşi timp, este tîrît în jos, la strălucirea falsă şi la murdăria existenţei ; el se dedică aspiraţiei spre ceea ce îl înnobilează pe om, îl fericeşte, îl izbăveşte ; totodată însă este plin de un egotism îngust,

---

[1] **J. L. Klein,** *Geschichte des griechischen und romischen Dramas,* **voi. 1, pp. 10 urm.**

sumbru, de rob. Acest conflict se găseşte întruchipat într-o multitudine de forme. Latura ideală se manifestă ba ca năzuinţă către o cunoaştere pătrunzătoare, larg clarificatoare, ba ca imbold fierbinte de a călăuzi omenirea spre fericire, libertate, măreţie, fie prin răsturnări statale şi sociale, fie prin prefaceri religioase, ba ca avînt artistic creator debordant, ba ca dorinţă mistică de contopire cu natura şi cu Dumnezeu, ba în alte forme. Tot aşa îşi găseşte expresie în mod variat şi latura josnică : fie ca lăcomie deşartă după plăceri sexuale, fie ca sete de satisfacere brutală a eului dornic de faimă, vanitos, meschin, fie ca aspiraţie nesăbuită, fără scrupule, spre putere şi dominaţie, spre oprimarea şi subjugarea oamenilor.

Oricui îi vine în minte figura lui Faust : pasiunii nobile a căutării veşnic nesatisfăcute i se opune instinctul sălbatic de a gusta, pînă în cele mai întunecate profunzimi, plăcerile vieţii, mai cu seamă dragostea. Acestui conflict, fundamental comun, diferitele versiuni literare ale legendei lui *Faust* îi mai adaugă unele particularităţi atît pe latura ideală, cît şi pe cea terestră : Faust-ul lui Marlowe leagă, totodată, de setea de cunoaştere ideea ameţitoare a dominaţiei supraomeneşti asupra naturii ; iar cel al lui Grabbe prezintă o năzuinţă vană spre o nemaipomenită putere ; în Faust-ul lui Goethe însă setei de cunoaştere i se alătură dorinţa de fuziune cu natura primordială, în izvoarele şi rădăcinile ei. în *Faust*-ul lui Lenau, pe de altă parte, întregul conflict este scufundat în elementul duios, melancolic, sentimental. Magul creat de Calderon, în schimb, cu toate că şi în el se înfruntă setea de cunoaştere şi dorinţa de dragoste, nu face parte din caracterele tragic periculoase, şi anume pentru că la el dorinţa de dragoste este inoculată în mod pur supranatural. De asemenea, şi la Maler Miiller periculozitatea tragică a lui Faust apare diminuată prin faptul că Faust trebuie adus în stare de nevoie şi mizerie abia de cAtre zarafi şi evrei, înainte de a se simţi îndemnat să

la hotărîrea de a încheia un pact cu iadul. Ca exemple de alte tipuri de conflict între divin şi pământesc îi menţin iii;/ pe Antoniu din piesa *Antoniu şi Cleopatra* de Shakespeare, pe Manfred şi pe Harold la Byron, pe Roquai- rol în *Titan* de Jean Paul, pe Tannhăuser la Richard Wagner, dar mai ales pe Wotan-ul wagnerian, această formidabilă întruchipare a lumii „voinţei“ (căci şi la Schopenhauer se dezvoltă din întunecata şi cupida vo- inţă universală configurările superioare ale spiritului : compasiunea, renunţarea, înţelepciunea) ; apoi pe Jan van Leyden, pe Danton la Hamerling, pe Catilina în piesa din tinereţe a lui Ibsen, pe fraţii Ivan şi Dmitri din ex-

I raordinarul roman al lui Dostoievski *Fraţii Karo.mazov,* pe Mirabeau din *Robespierre* de Delle Grazie. După intenţia autorului, Samson-ul lui Eulenberg face şi el parte din această categorie : un minunat om de acţiune, un salvator al poporului coboară pînă la stadiul de monstru al desfrîului. Am spus „după intenţia autorului[14], căci dezlănţuirea fără respiraţie, exuberantă, explozivă, a voluptăţii, în care îl vedem pe Samson zbătîndu-se acte în şir, nu numai că este omeneşte neinteresantă, dar şi se etalează şi o resimţim mai degrabă ca ceva introdus cu sila in figura lui Samson de către autorul supraînfierbîntat pe plan erotic, decît ca ceva încolţit în mod firesc din ea. Conflictualitatea erotică a omului este tratată deosebit de principial în piesa *Iubire* de Anton Wildgans. Omul apare ca o fiinţă conflictuală, care jinduieşte după

o iubire elevată, spiritual transfigurată, dar totodată tras în jos pînă în mlaştinile murdare ale poftei sexuale. Valoarea artistică neobişnuită a acestei piese este, bineînţeles, puternic prejudiciată de tratarea respingător-sen- zaţională a eroticului. Istoria filozofiei cunoaşte mai multe personalităţi care fac parte din această categorie : Augustin, Abâlard, Rousseau, Schopenhauer. Din domeniul artei poetice îi numesc pe Petrarca, pe Johann Christian Giinther, pe Biirger, pe Grabbe, pe Byron, pe Oscar Wilde. Toţi aceştia au suferit amarnic, în fiinţa

lor cu aspiraţii spr e înălţimi, din pricina grosolan-pămîn- . tescului.[1]

Discordia interioară considerată acum se poate ex- , prima prin formula că în unul şi acelaşi personaj este ■ prezent un conflict sfâşietor între valoare şi nonvaloare, [1] între superior şi inferior, între dumnezeiesc şi animalic j sau diabolic. O discordie interioară de altă natură există acolo unde diversele activităţi sufleteşti, fără să le stea la bază o deficienţă morală, se află în *raportul* reciproc *dintre prea-mult şi prea-puţin.* Ca să se producă o dez- , voltare bine organizată, viguroasă, sănătoasă, fericită a individului, activităţile psihice trebuie să se comporte în aşa fel între ele, încît să se completeze, să se compenseze, să se limiteze, să se promoveze reciproc. Ele tre- ' buie să-şi garanteze reciproc asemenea condiţii, încît evoluţia lor să rămînă ferită de unilateralitatea stridentă, de hipertrofia ameninţătoare, de degenerarea primejdi- i oasă, de superrafinament, de închistare, de rigidizare. Dacă însă forţa sufletului se avântă cu totul într-o direcţie, astfel încît *aici* are loc o supralicitare cu privire la creştere şi la capacitatea de producţie, în timp ce *altor* orientări ale vieţii lor li se răpeşte orice sevă, înseamnă că prin aceste violente tulburări ale echilibrului nu s-a creat decît un teren prea favorabil pentru excitaţii dureroase, stări sumbre de deprimare şi dezolare, neînţelegeri chinuitoare cu sine şi cu lumea. Ne putem închi

---

[1] **Cît de îngust şi de dogmatic procedează teoriile referitoare la tragic care se pretind a fi ultramoderne, reiese şi din doctrina propagată de Fritz Wittels** *(Tragische Motive. Das Unbelwusste von Held und Heldin [Motive tragice. Inconştientul din erou* **si** *eroină],* **Berlin, 1911). El vede cauza oricărui tragism în „năvălirea inconştientului nelogic şi neetic în conştiinţă" (p. 10). Esenţa şi miezul tragismului ar consta în aceea „că nu sîntem stăpîni deplini peste conştiinţa noastră“, ci că instincte întunecate şi incontrolabile zdruncină bunele noastre intenţii (p. 34). Adică : Wittels înalţă unul dintre numeroasele tipuri de tragic la rangul de esenţă generală a tragicului. El nu se uită nici în dreapta, nici în stînga, nu cunoaşte obiecţii şi dificultăţi. Pentru el, tragic este, în sfîrşit, numai ceea ce convine psihologiei sale despre inconştient (care, în plus, este de o speţă de-a dreptul grosieră).**

pui caracterul înspăimîntător al furtunilor sufle teşii ;»!<* unor astfel de firi, dacă ne gîndim, de pildă, la evoluţia Lîilarului Reiser, descrisă cu o uimitoare măiestrie de către Moritz în romanul său psihologic, evoluţie care merge pînă în hăurile unei conştiinţe înăbuşite şi ale unui dispreţ de sine dus la extrem. Astfel, acestui ***tip al dualităţii morale***, i se asociază ***un tip al disarmonici psihice.***

Acest al doilea tip de caractere contradictorii se înfăţişează, şi el, într-o bogată diversitate de forme. Ponderea tragică cea mai importantă o au acele cazuri în care are loc o ***slăbire şi o îmbolnăvire a voinţei.*** Să presupunem că fantezia şi meditarea iscoditoare sînt puternic dezvoltate, şi anume că lucrează cu toată pasiunea în direcţia îngrozitorului, a înfricoşătorului, că receptivitatea faţă de impresiile lumii este mărită pînă la hipersensibilitate şi superexcitabilitate ardentă, că simţirea şi mintea răspund disproporţionat de neliniştit şi de iritat îndeosebi la tot ce e supărător, inoportun, respingător, ordinar, că există totodată o neînţelegere şi nostalgie pentru tot ce e elevat, ideal, frumos, astfel încît şi exigenţele formulate de suflet faţă de lume şi faţă de sine sînt dintre cele mai încordate şi aproape de neîndeplinit, şi că sufletul este astfel înzestrat, încît consumă şi îşi poartă îndelung şi din greu, impresiile. Să ne imaginăm, acum, că un om astfel constituit are, sub influenţa şi presiunea acestor orientări foarte unilateral dezvoltate ale spiritului său, o voinţă degenerată. Un asemenea om nu va lua nici o hotărîre, nu va folosi niciodată momentul potrivit pentru a acţiona şi nu va găsi niciodată mijloacele şi scopurile adecvate, din cauză de continuă meditare şi pentru că pune totul la inimă, din cauza atîtor afecte care se evaporă repede şi a unor stări de spirit suspicioase şi obosite. Poate că, pe lîngă aceasta, nu-i este hărăzit nici darul unei deliberări clare şi tihnite. Ne putem închipui la ce lupte extenuante cu sine şi cu lumea trebuie să ajungă, în mod aproape necesar, un om astfel constituit.

Hamlet, Tasso la Goethe, împăratul Rudolf al II-lea la Grillparzer ne pot evoca în diverse forme acest nefericit tip de om. Dar şi în alt context conflictual, se pot ivi încâlcirea şi atrofierea vieţii volitive. Sappho, la Grillparzer, poate servi drept exemplu : Sappho trăieşte pe înălţimile rupte de pămînt aile artei; prin aceasta, viziunea ei asupra cerinţelor vieţii şi asupra propriei ei putinţe pe scena vieţii a fost slăbită ; şi totuși, pe de altă parte, tocmai datorită faptului că zăboveşte în lumea idealului, setea ei de viaţă terestră şi de iubire senzuală a devenit violent activă ; astfel, ea cutează să ia în piept viaţa şi iubirea, dar săvîrşeşte o greşeală după alta ; po- eta, care trăieşte în lumi mai pure, se dovedeşte a fi necorespunzătoare existenţei pămînteşti mai grosolane şi ajunge, astfel, la desperare şi pieire. Sappho, eroina lui Grillparzer, mă duce cu gîndul la pictoriţa Olly, intim caracterizată în romanul Helenei Bohlau, *Gara de triaj:* aici, pasiunea febrilă pentru artă şi faimă şi munca foarte intensă în faţa şevaletului au drept revers deplina neglijare naiv egoistă a tuturor celorlalte îndatoriri şi considerente, mai ales a acelor faţă de soţul ei bun şi capabil. Altfel stau lucrurile la Henric cel Verde al lui Keller : aici, firea de artist ingenios visătoare, ţesătoare de idei este aceea care îl duce la o inactivitate generală sufocantă, la o primejdioasă îmbolnăvire a voinţei. Iar Henric cel Verde, la rîndul său, mă duce cu gîndul la Sărmanul muzicant al lui Grillparzer şi la doctorul Faus- tino din romanul omonim al lui don Juan Valera. Pentru a ilustra varietatea supraabundentă a caracterelor aparţinând acestei categorii, îi mai menţionez pe Nejda- nov din *Părinţi şi copii* de Turgheniev şi pe Skule din *Pretendenţii la coroană* de Ibsen. Iulian, al lui Ibsen, îşi are locul tot aici : el este, după spusele lui Woerner, „un suflet păgîn, îmbolnăvit de suflul ideii creştine, încovoiat în năzuinţele sale fireşti, libere, lipsit de autenticitatea voinţei sale“.[1]

[1] **Roman Woerner,** *Henrik Ibsen,* **voi. 1, p. 290.**

Tipul disarmoniei psihice se manifestă însă şi in forme care nu au de-a face decît puţin sau deloc cu im l>olnăvirea voinţei. Astfel, în Iudita lui Hebbel coexista, luptîndu-se între ele, un suflet de un eroism bărbătesc şi dorinţa întunecată de a celebra misterele sexualităţii. In Irodul lui Hebbel, tot aşa, extrema lipsă de măsură în ceea ce priveşte propriile capricii şi pofte se împerechează cu cele mai mari pretenţii la constanţa şi supunerea altora. Cam tot aşa stau lucrurile la regele din *Talisnianul* de Fulda ; numai că aici dezagregarea tragică se transformă, pînă la urmă, în însănătoşire. Sau să ne gîndim la oamenii în care un simţămînt ardent este întovărăşit de o raţiune glacială, de o entuziastă nevoie de idealuri, de o iscoditoare meditaţie pesimistă şi negativistă. Nietzsche poate servi, în acest sens, drept exemplu excelent. Heinrich Heine a avut, şi el, ceva din înclinaţia spre suferinţele tragice situate in această direcţie. In natura extrem de complicată a lui Peciorin, la Lerrnnnicv, coexistenta unei pasiuni ardente, violente şi a unei autoobservări reci, curioase alcătuiesc cel puţin
o latură. La Heinrich Kleist, tot aşa, lupta violentă, sfîntă, istovitoare pentru înfăptuirea unui ideal de artă suprem, se găsea în conflict cu priceperea sa artistică şi cu firea sa greu de mulţumit. Poate fi amintită şi personalitatea excepţional de remarcabilă, excesiv de contradictorie a poetului şi gînditorului Jens Baggesen.[1] Sau să citim poeziile reunite de Hebbel sub titlul *Suferinţei dreptul ei:* aici se exprimă un suflet pentru care creaţia superioară, serioasă este, din capul locului, echivalentă cu lupta chinuită, cu o autodistrugere sîngeroasă. Trebuie subliniat aici numele lui Jean Paul : puţini autori au zugrăvit un număr atît de mare de caractere încîlcite şi specific sfîşiate. Să ne amintim, de pildă, de Siebenkäs : chiar cînd are parte, în sfîrşit, de o fericire divină, trebuie să plătească pentru ea, ca preţ, o inimă amarnic rănită, sfîrtecată în mii de bucăţi. în lupta sa cu sără

[1] **Otto Ernst Hesse,** *Jens Baggesen und die deutsche Philosophie [Jens Baggesen şi filozofia germană],* **Leipzig, 1914.**

ci a tot mai cruntă, cu firea Lenottei sale, cu propria sa fire, mai cu seamă şi în fantastica farsă de înscenare a morţii, apoi la conte, în Vaduz, şi la ultima vizită la Kuhschnappel — pretutindeni îndură o mulţime de suferinţe profund tragice. Iar această suferinţă provine, pînă la urmă. din natura plină de contradicţii a lui Sie- benkăs : din amestecul de moliciune superirascibilă, de fantastică putere de imaginaţie, de umor nebunesc şi de inteligenţă corosivă, din amestecul de gingaşă îngustime şi îndrăzneaţă extensiune, de întortoehere şi degajare, de naivitate copilărească şi de sălbatică zburdălnicie. Iar alteregoui] său Leibgaber se încadrează, şi el, în tragic : este un umorist, în care tragicul constituie un element puternic, dar depăşit ; un umorist de tip liber, autoritar, care termină repede cu sentimentele sale tragice. Cele două caractere glaciale, Lord Horion din *Hesperus* şi cavalerul Gaspard din *Titan* de Jean Paul fac parte tot din această categorie ; armurile lor de fier tresar, de la un capăt la altul, de pasiunea lor fierbinte, iar prin întregul lor suflet nobil palpită asprimea lor agresivă. Din literatura cea mai recentă îl numesc pe tinerescul Aii din drama lui Emil Gott *Vtnatul mare,* care se destramă într-o instabilitate şi goliciune individualistă, fiind în acelaşi timp în contact cu secretele lumii, şi pe Thersites din piesa omonimă a lui Ştefan Zweig, care este un personaj desenat ca foarte profund implicat în cele mai extreme convulsiuni. Toate exemplele menţionate sînt însă întrecute de Strindberg ca om. El a fost un geniu extraordinar, predispus la răsturnare şi prăbuşire. Din imaginea pe care ne-o oferă despre tinereţea sa *(Fiu de slujnică),* reiese modul în care eul său a fost azvîrlit în mod nefericit încolo şi încoace între conştiinţă şi nechibzu- inţă, între asceză şi imoralitate, între pudoare şi neruşinare, între o înclinaţie mistică şi o muncă intelectuală distructivă. între o fantezie febrilă şi o autoanaliză su- perascuţită, între anticulturalism şi hipercultură.

Pînă acum am vorbit despre caracterele care sînt atît de dualiste, încît se află în marele pericol de a suferi tragic din pricina dualităţii lor interioare. In cele ce ur

mează va fi vorba de caractere care sînt periculoase Irn gic, *fără* a se afla într-o asemenea dualitate interiilarii, într-o formulare succintă se poate spune, aşadar : carac terele tragic periculoase sînt *parţial scindate, parţial ne scindate.*

Din al doilea tip fundamental fac parte, mai ales, caracterele pronunţat unilaterale : oameni cu impetuoa.se pasiuni amoroase, cu o nestăvilită, obstinată, violentă voinţă de dominare, oameni minaţi' de un demon sălbatic, turbat, dar şi oameni care nu sînt altceva decît simţământ blând, suflet liniştit, cărora, împotriva loviturilor lumii nu le lipsesc numai armele, ci şi carapacea protectoare. Bineînţeles că se poate afirma şi despre aceşti oameni că şi-au pierdut e-chilibrul, şi de aceea am putea fi tentaţi să-i încadrăm în tipul fundamental al caracterelor scindate în sine. Numai că le lipseşte caracteristica esenţială : ei nu *suferă* din pricina dualităţii lor, ei nu se prăbuşesc dureros în ei înşişi, ei nu se macină în lupte lăuntrice. Dacă firea lor nu s-ar ciocni cu lumea ostilă, ei s-ar simţi întru totul bine în unilateralitatea lor. Prin urmare, există în realitate o deosebire categorică între ei şi primul tip fundamental : caracterele tragic periculoase. Nu lipsesc, fireşte, nici tranziţiile, şi anume caractere tragic periculoase care nu manifestă decît un început de dualitate interioară sau în a căror reprezentare autorul face ca scindările şi luptele lăuntrice să dea înapoi, astfel încît accentul cade pe descrierea violentei lor unilateralităţi. Prin exemplele care vor urma las să se strecoare şi asemenea cazuri de tranziţie.

Chiar în structura celui de-al doilea tip fundamental de caractere rezidă categoric faptul că acestora le revine o periculozitate tragică mai redusă. Nenorocirea tragică se produce aici mai puţin dinăuntru decît dincolo ; aici contează mai mult decît acolo condiţiile înconjurătoare şi oamenii din jur. Caracterele de acest al doilea tip fac parte din firile tragic periculoase numai în măsura în care — după cum e făcută lumea, fie ân general, fie ân anumite perioade, la anumite popoare, în anumite cercuri — există marea probabilitate ca să se ivească si

tuaţii în care aceste caractere să cadă într-o nenorocire tragică.

Exemple se oferă oriîncotro ne aruncăm privirea. Romeo şi Julieta, aceşti oameni elementari, mărginiţi, peste măsură de impetuoşi, plini de senzualitate şi fantezie îşi au locul aici, ca şi zdravănul, trufaşul violentul om al voinţei Coriolan. Dintre personajele lui Kleist,
o relev pe Penthesilea, dintre cele ale lui Grabbe pe Napoleon, dintre ale lui Grillparzer pe tăcutul şi refulat pasionatul melancolic Leandru şi pe însetatul de putere Ottokar, dintre ale lui Conrad Ferdinand Meyer pe hipervoluntarul Jiirg Jenatsch şi pe Lucreţia sa, dintre Carolingienii lui Wildenbruch pe sălbaticul, ambiţiosul, cutezătorul fără scrupule şi posedatul de demon conte Bernhard. Cu mult deasupra tuturor acestor exemple se înalţă însă Brand al lui Ibsen. Acesta, un uriaş al voinţei orientate spre ideal, nu recunoaşte ca autentică şi meritorie decît *acea* voinţă, care se realizează într-o dureroasă ruptură cu tot ce este omenesc şi firesc, în nevoie şi spaimă, într-o nemiloasă autoflagelare. Dacă dorim exemple de unilateralitate violentă, cu masca poftei înflăcărate după plăcerile sălbatice şi strălucitoare ale vieţii, nu avem decît să ne gîndim la personajele lui Balzac, de pildă la Raffael din *Pielea de şagrin* sau la Rastignac din *Moş Goriot.* Cînd pun stăpînire pe un suflet omenesc, pasiunile au, la Bal/ac, ceva fierbinte, violent, care înăbuşă, rece şi necruţător, imboldurile nobile şi pricinuieşte, nepăsător şi crunt, pieirea omului. Un exemplu excelent de ameninţare şi despotică poftă de viaţă şi de iubire se găseşte în lucrarea de tinereţe a lui Laube *Tlnăra Europă :* Hippolit, Ardinghello al tinerei Germanii, termină, în cele din urmă, ca o ruină pustiită. în piesa lui Eulen- berg *Ana Waleivska,* contele Walewski este un caracter energic, neînfrînat, care nu-şi găseşte satisfacţia decît în dragostea incestuoasă şi care sfîrşeşte într-o totală autodistrugere. Dacă însă căutăm un exemplu de caracter care, datorită excesului de iubire înălţătoare şi de dor delicat, datorită factorului aproape supraomenesc al stă

rii de extaz, este tragic, periculos, ne putem jjîimII I.i Shelley, aşa cum se exprimă, el, de pildă, în poemul *Alastor.*

3. Tragicul de tip organic, de tip neccsar şi de tip aleatoriu

întâlnim, adesea, în reprezentările estetice şi poetice, ca şi în dezbaterile despre poeţi şi piese, concepţia că, în configurarea literară a tragicului, şi anume în cea dramatică, destinul tragic trebuie să se dezvolte din caractere ***cu necesitate interioară,*** fără concursul unor evenimente întâmplătoare. Astfel, la Solger citim că, potrivit unei legi principale a acţiunii tragice, ea trebuie să se îndrepte către ţelul ei, fără nici un hazard sau arbitrar hotărîtor, într-o înlănţuire necesară de cauze şi efecte.[I] Şi cam acelaşi- lucru îl spune Hettner : lumea de pe scenă este lumea unei necesităţi interioare ; tot ceea ce contrazice necesitatea interioară este exclus pentru totdeauna de pe scenă, îndeosebi din tragedie ; de aceea, în literatura tragică nu trebuie acordat nicăieri un spaţiu de ioc hazardului.[II]

Aproape în nici un alt domeniu nu întîlnim atîtea formulări exagerate, sclipitor de imprecise, ca în cel al criticii estetice. Aici se încadrează şi maxima că în tragedie întreaga acţiune trebuie să rezulte, cu necesitate interioară, din caractere. Aici se întrezăreşte ceva just, dar este exprimat în mod necritic. Am văzut un lucru :

[I] *Solgers nachgelassene Schrijten und Briefwechsel,* **voi. 2, p. 471.**

[II] **Hettner,** *Das moderne Drama,* **Braunschweig, 1852, pp. 110 urm. Cf. p. 33. Freytag încearcă, şi el, scoaterea „hazardului" din teatru. Pentru el, hazardul în teatru, în măsura în care e bine folosit, este în fond „un motiv izvorît din particularităţile caracterelor[1]'** *(Die Technik des Dramas,* **p.** *271).* **De asemenea, şi Hartmann e nedrept cu hazardul** *(Studien und Aujsătze,* **pp. 298 urm.).**

chiar caracterele predispuse lăuntric la tragic au nevoie, de regulă, pentru ca predispoziţia tragică să se dezvolte pînă la a deveni un adevărat tragism, de situaţii adecvate, favorizante. Numai în cazuri relativ rare lucrurile se prezintă în aşa fel, încît predispoziţia tragică, *oricare ar fi situaţia,* deci cu deplină indiferenţă faţă de natura situaţiei, trece, din pură oonstrîngere interioară, în tragism adevărat. Numai în aceste puţine cazuri se poate afirma, pe drept cuvînt, că acţiunile şi destinele tragice se desfăşoară, cu necesitate lăuntrică, din caractere. In majoritatea mult mai mare a cazurilor însă, chiar şi caracterele tragic periculoase necesită situaţii adecvate, favorizante ; şi deoarece caracterele nu au lăsat deloc în mod intenţionat să intervină aceste situaţii, respectiva intervenţie trebuie definită, din punctul de vedere al caracterelor, ca fiind *întimplătoare.* Este întîmplător că Hamlet are drept unchi un criminal scelerat ; că Antoniu întâlneşte o fiinţă cu farmecul captivant al Cleopatrei ; sau că, la Laube, contele Essex trăieşte sub domnia unei regine care îşi supraveghează cu străşnicie favoriţii. Dar noi nu resimţim cîtuşi de puţin autoritatea unui astfel de hazard ca fiind supărătoare, căci ştim că pentru a se dezvolta un caracter şi pentru acţiune este nevoie, aşa cum sînt rînduite lucrurile omeneşti, să se alăture unele situaţii, independente de caracter. Prin aceasta, am dat de hazard într-un alt sens, mai larg decît cel în care a fost tratat hazardul mai sus (pp. 167 urm.). Acolo a fost vorba despre hazard ca despre o întîmplare sensibil surprinzătoare, stingheritoare, întrerupătoare. Acum, posedă semnificaţia mai 'largă de a include toate împrejurările şi evenimentele. în măsura în care nu sînt provocate şi îmrîurite intenţionat de către om. Şi vedem că hazardul, în acest sens larg, constituie o componentă indispensabilă a oricărei evoluţii tragice. Chiar şi la caracterele tragic extrem de periculoase, despre care a fost vorba ceva mai sus, evoluţia tragismului ar lua un alt curs, dacă împrejurările şi evenimentele în care se manifestă ar fi avut ,,întîmplător" altă succesiune sau altă configurare. Să nu uităm, mai ales, că evoluţia chestiunilor celor mai in

time depinde, la fiecare pas, mai mult sau mai puţin, *l<■ faptul că anumite personaje apar tocmai acum, ploue,i sau pornesc în călătorie tocmai acum, sînt prezente' MUI nu sînt prezente tocmai acum, că discuţia ia neintonlin nat cutare sau cutare întorsătură sau atinge cutare sau cutare subiect. Să luăm oricare piesă vrem şi vom con - stata că evoluţia înfăţişată ar fi decurs altfel, dacă aeosto fleacuri ar fi avut loc „întîmplător“ în alte succesiuni şi grupări. Contează numai ca aceste „hazarduri[11] să fio prezentate, datorită artei autorului, ca şi cum ar surveni neforţat, ca şi cum derularea firească a lucrurilor le-ar fi produs aşa. Atunci nu resimţim aceste „hazarduri“ ca supărătoare într-un fel sau altul, iar natura lor întîm- plătoare nu ne ajunge la conştiinţă. Hazardurile ne apar ca verigi ale mersului necesar al lucrurilor.

Astfel, sîntem îndreptăţiţi să definim corelaţia dintre caracterul cu predispoziţii pentru tragic şi evoluţia reală a tragicului .corespunzătoare acestor predispoziţii, în pofida hazardurilor care intervin, drept o corelaţie *organică,* iar tragicul dezvoltat în acest fel drept *tragic dc tip organic.*

Contrariul deplin are loc atunci cînd un om ajunge într-o implicaţie tragică exclusiv prin faptul că săvir- şeşte o acţiune care nu este corelată cu caracterul său *decît exterior, detaşat, superficial.* Omul declanşează intrarea în acţiune a nenorocirii tragice printr-o imprudenţă, o nesocotinţă, o glumă proastă, o cădere în ispita unui afect de moment sau printr-o altă asemenea bagatelă. Aşadar, aici nu numai că nu este vorba de o predis- poziţie interioară a caracterului pentru tragic, dar nici măcar nu se poate afirma că acţiunea, care, în cooperarea ei cu situaţia, dă naştere evoluţiei tragice, rezultă din miezul caracterului, din interesele sale dominante, din activitatea sa hotărîtoare. Aşadar, ceea ce constituie impulsul în vederea dezvoltării tragice este ceva *întîm- plător* pentru firea acestui om. De aceea, se poate vorbi aici despre un *tragic de tip aleatoriu.* Aici, hazardul are un înţeles similar celui din capitolul al şaselea (pp. H>7 urm.) : este vorba despre conjugarea unei înlănţuiri de

cauze, coerentă şi închegată în sine, cu veriga unui şir de cauze .care se desfăşoară lateral şi nu intervine decît exterior. Imprudenţa, limbuţia sau orice ar fi nu se leagă decît superficial de nucleul firii personajului, şi totuşi acest nucleu al firii trebuie să ia asupra sa orice suferinţă izvorîtă din acea slăbiciune.

Astfel, la Siegfried, în *Cîntecul Nibelungilor* şi în piesa lui Hebbel (dar nu la Paul Ernst), tragicul îşi are originea în pripeală, într-o nesocotire a urmărilor rele şi pline de complicaţii. Aceste greşeli sînt legate, bineînţeles, de bunătatea şi credulitatea' lui Siegfried, dar ele sînt totuşi un lucru secundar; se poate face abstracţie de ele, fără ca din desfăşurarea caracterului lui Siegfried să lipsească ceva esenţial. Vina Kriemhildei este, şi ea, de aceeaşi natură neesenţială : scoasă din fire de către Brunhilda, o umileşte pe aceasta cu preţul divulgării secretului fatal, care îi fusese încredinţat cu puţin în urmă de către soţul ei; iar după aceea, îi trăncăneşte vicleanului Hagen taina referitoare la locul vulnerabil al lui Siegfried. întorsătura tragică a destinului, ca urmare a faptului că personajul se lasă tîrît de afectul de moment, se întâlneşte şi la Adrienne Lecouvreur din piesa lui Scribe : scoasă din fire, actriţa îi aruncă în obraz rivalei sigure de succes nişte versuri jignitoare de moarte, citate din Racine, provocând astfel grabnica răzbunare, aducătoare de pieire, a celei profund ofensate. Un alt exemplu este marchizul de Posa la Schiller. Eto-sul acestui bărbat constă în dăruirea sa integrală idealurilor libertăţii şi fericirii oamenilor. Numai că nenorocirea şi pieirea sa nu provin nemijlocit de aici, ci din intrigile sale pripite, neîndemânatice, din jocul Iui necugetat cu hazardul. Poate fi amintită şi povestirea scriitoarei Ebner-Eschenbach *Cu neputinţă de ispăşit* : ceea ce a constituit obiectul suferinţei tragice a Măriei în timpul întregii ei vieţi a fost faptul că nişte pofte senzuale au luat prin surprindere, pentru o clipă, fiinţa ei pură, lucru pe oare nici ea însăşi nu şi-i explică. Anti- nous din tragedia lui Heyse, *Adrian,* face parte, de ase

menea, din aceeaşi categorie ; cînd An'tinous vrea i ;;i otrăvească prietenul patern, împăratul, această lapl:i nu are decît prea puţin de-a face cu esenţa fiinţei salo ; numai circumstanţele cu totul neobişnuite împing l'i rea sa nobilă, credincioasă, la o astfel de rătăcire. Antinous ajunge într-o stare de momentană uitare de sine. Situaţia este întrucîtva diferită la Otilia din *Afinităţile elective* de Goethe ; aici, ce-i drept, vina şi pieirea Oliliei nu încep printr-o manifestare neînsemnată a caracterului ei, şi totuşi durerile ei tragice survin drept consecinţă a unei imprudenţe. Mai întîi, lăsînd copilul să cadă în lac, forul ei interior se transformă fulgerător, iar firea ei, pînă atunci atît de echilibrată şi de calmă, este azvîr- lită în chinurile sentimentului de vină şi ale renunţării. Abia începînd cu această întîmplare, Otiiia produce efectul unui personaj tragic.

Există, fireşte, şi cazuri — excepţional de numeroase
— care se află pe linia de mijloc dintre tragicul de tip organic şi cel de tip aleatoriu. Le reunesc sub denumirea de *tragic de tip necesar.* Această conformaţie de mijloc este prezentă atunci cînd, pe de o parte, caracterul nu conţine o predispoziţie puternică pentru tragic, iar, pe de altă parte, nici evoluţia tragică nu izvorăşte dintr-o manifestare minoră, secundară a caracterului, ci cînd tragicul ia naştere din conlucrarea *caracterului care dă frîu liber însuşirilor sale fundamentale, intereselor şi ţelurilor sale dominante,* cu nişte situaţii primejdioase. Caracterul evoluează *din nucleid său* şi trece în tragic ; dar caracterul în sine nu este de natură tragic periculoasă ; pericolul tragic ia naştere abia datorită situaţiei în care este plasat caracterul.

Wallenstein la Schiller poate lămuri acest tragic de tip intermediar. Wallenstein este pătruns de demonul pu- t&rii şi stăpînirii. In el dogoreşte dorinţa de a-şi spori pînă la proporţii nemaipomenite deliciile puterii. Totuşi, el nu este un om voluntar şi pasional unilal.oral. E înzestrat, în aceeaşi măsură, şi cu frîna unei chizbumte calme. Ar-e darul şi simte nevoia să privească prudent îti jur şi în sine, să-şi înlănţuiască ideile cu mult di\r;upra

lucrurilor. Nu-i lipseşte nici simţul viu pentru ceea ce e bun şi drept, pentru oamenie şi patrie. De aceea, Wallenstein nu face parte din caracterele tragic periculoase. Cu atît mai puţin poate fi vorba, fireşte, ca tragismul să rezulte la Wallenstein dintr-o greşeală exterioară, superficială, sau dintr-un pas greşit. Se poate spune mai cu- rînd că la el primejdia tragică se produce din conlucrarea unei situaţii încărcate de tentaţii cu un caracter care, în această situaţie, este împins spre acţiuni fatale de totalitatea fiinţei sale specifice. Sau să ne gîndim la Othello. Nimeni nu va defini ca tragic periculos acest caracter alcătuit dintr-un amestec de virilitate elementară, abundentă şi de puerilitate fidelă, naivă. Se poate însă afirma că în credulitatea şi în lipsa de prezenţă de spirit cu care cade în plasa grosolană întinsă de Iago se vădeşte măreţia şi micimea lui Othello, umanitatea lui în sensul bun şi rău, pe scurt, trăsăturile fundamentale ale fiinţei lui. *Afinităţile elective* de Goethe oferă, poate, un exemplu şi mai limpede : nici unul dintre cele patru personaje implicate în dragoste nu este predispus de la sine pentru tragic ; dacă ele ajung totuşi la lupte tragice datorită trăsăturilor fundamentale ale fiinţei lor, aceasta este urmarea faptului că ele au fost reunite în circumstanţe deosebite. Aşa trebuie judecată şi Indiana din romanul lui George Sand : acest, suflet palid, eteric, fierbinte, violent nu cade în tragismul iubirii decît alături de soţul ei brutal. Iar în romanul scriitoarei Enrica von I-Iandel-Mazetti, naiva, evlavioasa, inspirata de Dumnezeu Stephana Schwertner ar fi dus o existenţă simplă, tihnită, şi ar fi rămas departe de toate implicaţiile tragice, dacă, în mediul său nemijlocit, catolicismul nu s-ar fi opus, cu fanatică sălbătăcie, luteranismului în ascensiune victorioasă, tot atît de fanatic. Prin aceasta, in sufletul Stephanei se descătuşează forţe care ar fi dormitat pe veci şi care o duc la o tragică mucenicie.

Dacă ne întrebăm care este valoarea estetică a celor trei tipuri de tragic, nu poate încăpea îndoială că tragicul de tip aleatoriu se plasează în urma celui de tip organic şi a celui de tip necesar. Nu este nevoii[I] di* nlri o altă argumentare că tragicul de tip aleatoriu im ■..ı11•. face nevoia noastră de clasificare i'iguroasă şi do curo laţie unitară a operei de artă în aceeaşi măsură ca l.r.ijji eul de celelalte două itipuri. Dar nici pentru o carnete rizare mai adîneită, pentru epuizarea umanului, I ra/'i eul de tip aleatoriu nu oferă o ocazie atît de prielnica. Atunci cînd tragicul izvorăşte din miezul caracterului, norma uman-semnificativului poate fi, de regulă, mai bino satisfăcută. Chiar şi în teoriile de pînă acum asupra tragicului se recunoaşte de cele mai multe ori — fie în mod expres, fie tacit —■ prioritatea mijlocirii organice faţă de corelaţiile întîmplătoare. Dacă, de exemplu, Vischer situează „tragicul conflictului moral" deasupra „tragicului culpei simple", aceasta se explică, mai cu seamă, pi in faptul că el găseşte numai în cel dinţii o mijlocire organică omnilaterală, pe cînd

---

[I] **Vischer,** *Asthetik,* **§§ 134 şi 138.**

în al doilea găseşte că vinii şi pedepsei le este inerent caracterul aleatoriu.[1]

Totuşi, oricît de mult ar depăşi tragicul de tip organic şi cel de tip necesar, ca valoare, tragicul de tip aleatoriu, trebuie recunoscută şi legitimitatea acestei a treia forme. Căci din sensul vieţii şi al lumii face parte şi faptul că nişte paşişi nişte acţiuni de natură secundară potatrage după sine consecinţe îngrozitor de fu neste. Omul se află, aşadar, într-o lume în care pînă şi contextele cele mai serioase şi mai nefericite iau adesea forma hazardului. De aceea, este în ordinea lucrurilor ca şi în operele literare tragice hazardul să ocupe locul ce i se cuvine de drept. Iar dacă un subiect de natură aleatoriu tragică este configurat de un *adevărat* poet, se poate contura în el un conţinut uman profund şi cap tivant, o bogăţie de ascunzişuri omeneşti şi de evoluţii neobişnuite. Într-un asemenea caz, hazardul se justifică prin uman-semnificativul care îşi dobîndeşte expresie prin el (cf. pp. 169 urm.).

1. Vina, suferinţa, pieirea, privite prin prisma corelaţiei organice

Pînă acum ani aplicat categoriile organicului, necesarului şi aleatoriului la raportul dintre caracterul tragic şi evoluţia tragică considerată ***în ansamblu.*** Fireşte că şi ***verigi izolate*** ale evoluţiei tragice sînt susceptibile a fi examinate, pentru a se vedea în ce raport de necesitate se găsesc faţă de caracterul tragic. Acest lucru este evident mai ales acolo unde evoluţia tragică trece prin culpă şi nelegiuire. Aici se naşte întrebarea : ce raport există între vină şi caracterul tragic ? Ca şi despre evoluţia tragică în genere, tot astfel se poate spune îndeosebi şi despre vină că este legată de caracter, fie în mod organic, fie în mod necesar, fie în mod aleatoriu. Aceste expresii au aici exaot acelaşi înţeles ca în explicaţiile date mai sus. Nu analizez mai îndeaproape numitele deosebiri ale raportului dintre caracter şi vină, căci despre acest lucru ar trebui să spun, în esenţă, ceea ce am spus despre raportul dintre caracter şi evoluţia tragică.

Tragicul culpei sugerează, apoi, o altă întrebare, şi anume : în ce raport de dependenţă se găseşte suferinţa produsă de vină faţă de însăşi vina ? Această întrebare se scindează după cum examinăm .suferinţa interioară premergătoare pieirii (o voi numi pur şi simplu : suferinţa interioară) sau pieirea însăşi.

în cadrul primului caz, înlocuiesc tripartiţia printr-o bipartiţie : coleraţiei organice dintre vină şi suferinţa interioară i se opune o corelaţie mai mult exterioară. Vom numi organică această corelaţie dintre vină şi suferinţa interioară atunci cînd ***suferinţa este produsă nemijlocit de conştienţa culpei.*** Dacă, dimpotrivă, suferinţa izvorăşte ***abia din indiferent***

ce evenimente exterioare, care intervin ca urmare a culpei, putem defini acea corelaţie ca fiind relativ exterioară.

Corelaţia organică în chestiune apare sub diferite forme. Conştienţa culpei atrage după sine ruşine, un

chinuitor sentiment de autoumilire, torturante musli-.iri de conştiinţă ; la acestea se poate asocia teama de pe depsele din lumea cealaltă ; iar în alte cazuri, culpa osie urmată de lupte lăuntrice, revolte ale sufletului bun şi ale celui rău al eroului, îndreptate unul împotriva celuilalt. Ori de cîte ori vina îl împinge pe cel vinovat în astfel de frămîntări, evoluţia tragică se înfăptuieşte în mod organic. Se înţelege de la sine că pe lîngă această zdruncinare se pot ivi şi dureri şi necazuri produse de evenimente exterioare legate de vină. Dintre personajele lui Schiller, fac parte din această categorie, printre alţii, Karl Moor şi Maria Stuart, iar dintre cele ale lui Goethe, Clavigo şi Faust. Dostoievski ne oferă în cei doi fraţi Dmitri şi Ivan Karamazov excelente exemple de zbucium legat organic de vină. Din operele lui Ibsen îi numesc pe Hedda Gabler şi pe Constructorul Solness, chiar dacă, în aceste cazuri, nu atît vina. cît mai ales uman- periculosul şi contradictoriul sînt scoase în relief.

în alte cazuri, de vină nu se leagă o sfîşietoare conştiinţă a vinovăţiei. Dacă totuşi ea este însoţită de suferinţă interioară, aceasta se explică prin faptul că' prin vină se provoacă evenimente care îl fac nefericit pe vinovat. O asemenea corelaţie tragică mai eurînd exterioară poate fi găsită la Coriolan ; acest erou neclintit ia, hotărît şi neînfrînt, vina asupra sa : lupta împotriva oraşului său natal ; el nu este împins la luptă lăuntrică decît de către mama sa, care îl imploră să revină. Tot aşa, nici Shylock nu suferă din pricina vreunui sentiment al culpei sale ; abia eşecul planului său ruşinos îi prici- nuieşte durere. Din Schiller poate servi ca exemplu Octavio Piccolomini : nu atît mârşava lui lipsă de fidelitate faţă de Wallenstein îl iaduce într-o stare de dureroasă zguduire, cît, mai ales, prăbuşirea care îi urmează.

în sfârşit, în ceea ce priveşte raportul dintre vină şi pieirea fizică, corelaţia, de cele mai multe ori organicii, este reprezentată aici, în mod evident, de faptul că, din cauza insuportabilei conştiinţe a vinovăţiei, a senl.imontului de nimicire morală, a zbuciumului interior, a im.po-, sibilităţii de a trăi mai departe, vinovatul îşi ia de bunăvoie viaţa sau se predă de bunăvoie morţii prin mină străină. Această din urmă expresie se referă la cazurile în care vinovatul se pune la dispoziţia justiţiei sau *a* unui răzbunător personal sau se aruncă în vălmăşagul luptei, fiind sigur că-şi va găsi moartea. Astfel de cazuri trebuie considerate, ca semnificaţie organică, echivalente cu sinuciderea. Fără a ţine seama de deosebirea dintre sinucidere şi primirea voluntară a morţii din mînă străină, îi citez pe Fedra la Racine, pe pruncucigaşa la Heinrich Leopold Wagner, pe Don Cezar la Schiller, pe Golo la Hebbel, pe Pădurarul ereditar la Ludwig, pe Faust la Lenau, pe Sophonisba la Geibel. Fireşte, nu orice sinucidere a eroului vinovat se înscrie în această categorie. Se înscrie numai dacă este rezultată din caracterul insuportabil al sentimentului de vinovăţie. Există cazuri în care vinovatul se decide să se sinucidă din alte motive, ca urmare a particularităţii situaţiei în care a ajuns datorită culpei. Este limpede că, în astfel de cazuri, corelaţia

dintre vină şi sinucidere nu este de tip organic. La Conrad Ferdinand Meyer, judecătoarea aspră nu este îndemnată de conştiinţa vinovăţiei să-şi recunoască nelegiuirea, ci pentru că speră ca, prin mărturisirea ei, să-şi salveze copilul din lunga lui boală. Odetta la Sardou nu se desparte de viaţă din pricina decăderii ei morale, ci deoarece îşi dă seama că, atît timp cît va trăi, fiica ei nu va putea să se mărite cu bărbatul iubit.

Corelaţia dintre vină şi pieirea fizică nu mai este atît de organică atunci cînd contraforţa înarmată cu privilegiul justiţiei punitive dispune moartea eroului vinovat. Potrivit celor spuse ceva mai sus, este exclus, fireşte, cazul ca personajul vinovat să se ofere de bunăvoie forţei adverse spre a priimi moartea. Corelaţia, examinată acum, dintre vină şi moarte, este de natură moral necesară, doar că nu se înfăptuieşte numai în interior, ci este mijlocită de intervenţia exterioară a forţei contrare, şi anume a unei forţe contrare înarmate cu dreptul de a aplica represalii. In consecinţă, pot vorbi aici despre un tragic, dacă nu de tip organic, în orice caz, de tip necesar. Aşa se petrec lucrurile atunci cînd Macbeth piere datorită lui Maeduff, Richard al III-lea datorită lui Rich- tnond, Fiesco datorită lui Verrina, fratricidul Guido la Leisewitz şi fratricidul Guelfo la Klinger datorită amîn- doi tatălui lor, Don Juan datorită guvernatorului.

Un tip de necesitate minor se iveşte atunci cînd forţa contrară îl oautâ, îl prinde şi îl omoară pe vinovat, *fără* a fi însă îndreptăţită să treacă la represiune şi pedeapsă. Forţa contrară nu face decît să^şi aroge acest drept, putînd exista, bineînţeles, unele tranziţii de la un caz. la altul. Cu cît intervenţiei fundamentale a forţei contrare îi este inerent în mai mică măsură ceva din adevăratul drept, cu atît mai puţin participă corelaţia din- tre vinovăţie şi moarte la prioritatea exigenţei morale care a caracterizat corelaţia precedentă. Cînd Don Carlos- piere datorită regelui Filip, Wallenstein datorită lui Butt- ler, contele Essex, la Laube, datorită reginei Elisabeta, ne apar în faţa ochilor diferite grade şi modalităţi ale arogării dreptului de a aplica represalii.

Dacă pe scara de valori respectată pînă acum mai cobor încă o treaptă, dau de un tragic de tip aleatoriu. Pieirea fizică nu e pricinuită aici de personaje care — fie pe drept, fie pe nedrept — i se opun vinovatului ca forţă contrară punitivă, i'epresivă. Aici, mai degrabă, fie- că forţa contrară, fără să se refere la vină şi la represiune, deci din motive secundare, îl tîrăşte pe vinovat la pieire, fie că alte împrejurări şi complicaţii au ca urmare moartea vinovatului, fără ca forţa contrară s-o aibă în intenţie. Primul subcaz are loc la Weislingen, care este otrăvit de către Adelheid, nu din cauza culpei sale, ci datorită aspiraţiilor ambiţioase ale Adelheidei. Cleo- patra la Shakespeare face parte şi ea din această categorie. Cleopatra se omoară prin muşcătură de şarpe ca să scape de ruşinea de a face parte din cortegiul triumfal al lui Octavian. Pentru al doilea subcaz ni se oferă un exemplu în persoana mamei lui Hamlet, care ia întîm- plător în mînă cupa cu otravă destinată lui Hamlet. Drept caz în care raportul dintre vină

şi ispăşire este atît deformai, încît avem de-a face cu un hazard în sensul rău:

al cuvîntului (cf. pp. 167 urm.), menţionez romanul, dealtfel excelent, *Chit* de Fontane. Hazardul în sensul rău al cuvîntului iese şi .mai izbitor în evidenţă în piesa lui Halbe *Tinereţe.* Cînd Anna e împuşcată de către imbecilul, semianimalicul, răutăciosul ei frate vitreg Aman- dus, ne speriem, de-a dreptul, de intervenţia brutală a unei contraforţe, care nu are nimic de-a face cu evoluţia, altminteri atât de intim. necesară, a conflictului de dragoste. Piesa este tocmai pe punctul de a se termina într-o tristeţe serioasă, chiar dacă nu produce un efect tragic : în acea clipă, răsună focul de pistol al lui Amandus, gelos pe studentul Hans, pentru că la masă Anna îi oferă numai acestuia toate bunătăţile, negli- jîndu-1 pe el. Astfel, această piesă, care se distinge prin- tr-o excelentă evoluţie psihologică, produce, în finalul ei, un efect de-a dreptul absurd.

Ultimele subîmpărţiri s-au referit la tragicul culpei. Ajungem la o clasificare similară dacă examinăm din punctul de vedere al corelaţiei dintre caracter şi pieire cazurile în care personajul tragic este fără vină sau în care vina nu este subliniată. Există o corelaţie organică atunci cînd personajul tragic se consideră determinat, prin zbuciumul lăuntric devenit insuportabil, să-şi ia de bunăvoie viaţa. Sappho la Grillparzer, pastorul Rosmer şi Rebecca West la Ibsen, Johannes Vockerat la Hauptmann sînt exemple în acest sens. Se poate aminti şi spovedania, făcută sub presiunea insuportabilului conflict interior, de fratele Medardus din *Cîntecul vrăjitoarei* de Wilden- bruch. Această corelaţie nu este, ce-i drept, de tip organic, ci de tip *necesar,* atunci cînd voinţa străină a forţei contrare dispune moartea personajului urmărit, care este fără vină (sau, cel puţin, nu este încărcat cu o vină grea, pedepsibilă cu moartea). Literatura ne oferă nenumărate exemple : asasinarea regelui Henric de către Richard, a regelui Duncan de către Macbeth, a lui Egmont din ordinul ducelui de Alba, a bravului Valentin de către Faust, sau — pentru a menţiona o operă care, în ciuda grosolăniei textului, este, în ansamblu, de un

efect tragic pronunţat, — arderea pe rug a evreicei de către biserică în opera lui Halevy. Ar trebui înşirate aici în continuare, în al treilea rînd, cazurile în care personajul nevinovat, tragic persecutat este distrus *întîmplător,* adică fără ştirea şi voinţa forţei contrare. O intervenţie a hazardului într-un asemenea context nu s-ar putea înfăţişa decît cu greu în aşa fel, încît să fie ferită dc reproşul de a fi neorganică în sensul rău. In piesa *Ca- sandra* de Eulenberg, uciderea eroinei este lipită într-un asemenea mod formal. Clitemnestra o ucide pe Casandra, căci altminteri aceasta ar trăda-o. In contextul general al piesei, desfăşurată într-o atmosferă de profunzime interioară, acest episod face impresia unui adaos neaşteptat.

Subîmpănţirile citate nu sînt prezentate ca şi cum prin ele s-ar epuiza diversitatea cazurilor. Ele nu sînt decît scheme, care lasă loc unor abateri şi tranziţii multiforme. Atrag atenţia numai asupra cîtorva lucruri. Atunci cînd eroul, fie vinovat, fie nevinovat, primeşte moartea din voinţă străină, morţii îi poate veni oarecum în întîmpinare propria stare a celui care piere ; sufletul lui este atît de răscolit de dureri, atît de scos din ţîţîni, încît, chiar dacă nu caută moartea, aceasta este binevenită. Cazul se află, evident, mai aproape de latura organicului decît celălalt, în care personajul lovit de moarte este sănătos la minte şi în sine echilibrat şi deci nu are nici un motiv de a veni în întîmpinarea morţii. Sau altceva ! Există unele tranziţii între corelaţia necesară şi cea organică. Presupun că forţa contrară nu doreşte în mod expres pieirea personajului tragic, dar îl duce practic, prin tratament rău, repudiere, mîhnire, într-o situaţie de aşa fel, încît din ea să rezulte dezolare şi pieire. Aici moartea nu e provocată nici numai prin voinţa contraforţei, nici prin dezagregarea interioară, ci prin ceva intermediar. Faust şi Margareta,. la Goethe, pot servi drept exemplu : Faust nu doreşte pieirea Margaretei, dar prin faptul că mai întîi a necinstit-o şi apoi a lăsat-o în voia soartei, a tîrît-o într-o situaţie care o duce la jale, desperare, pieire. Mai menţionez că forma organică a corelaţiei este prezentă şi atunci cînd zbuciumul lăuntric, izvorît fie din sentimentul culpabilităţii, fie din suferinţe nemeritate, descompune şi distruge *de la sine* trupul. Aici, moartea naturală şi cazul sinuciderii au aceeaşi semnificaţie organică. Le amintesc pe Iiero şi. pe Libussa la Grilloparzer, pe Valborg din tragedia de dragoste a lui Oehlenschläger *Aksel şi Valborg:* datorită violenţei unei nenorociri nemeritate, sufletul şi trupul se prăbuşesc.

Ca mai sus (pp. 436 urm.), arăt, şi aici, că tragicul de tip aleatoriu, chiar dacă nu are aceeaşi valoare estetică, este totuşi îndreptăţit din punct de vedere estetic. Numai că hazardul care provoacă pieirea este mai cu tîlc, aşa încît lasă să se bănuiască o legătură destinală mai profundă. Despre aceasta a mai fost vorba în capitolul al şaselea (pp. 167 urm.). Drept exemplu pentru semnificaţia adîncă a acestui hazard, citez otrăvirea mamei lui Hamlet prin cupa cu otravă destinată acestuia şi prăbuşirea

Constructorului Solness de pe turn. Sau să ne gîndim la otrăvirea lui Weislingen de către Adeiheid. Deoarece aici pieirea nu are loc datorită culpei, nici datorită contraforţei îndreptăţite, ci ca urmare a unei împrejurări survenite lăturalnic, se poate vorbi despre o pieire de tip aleatoriu. Dar hazardul este aici plin de tilc. Din dragoste senzuală pentru demonica Adeiheid. Weislingen şi-a încălcat credinţa faţă de mireasă şi de prieten. Şi se întîmplă că tocmai *acea* vrăjitoare, de dragul căreia el a devenit un nelegiuit, caută să se descotorosească curînd de el, în interesul unor ţeluri mai înalte ale ambiţiei ei, şi de aceea pune pe cineva să-i otrăvească. Este o înlănţuire plină de tîlc şi de fatalitate.

5. Tragicul măreţiei contradictorii

Luăm în considerare încă o formă deosebită a corelaţiei organice în tragic. In acest scop, trebuie examinat tragicul culpei şi cel al unilateralităţii omeneşti. Cînd vina tragică sau unilateralitatea tragic dureroasă este al,i'l, de intim legată de caracter, încît acesta tinde spre iiceu evoluţie tragică pornind de la condiţiile sale interioare*, avem de-a face, ca urmare a constatărilor anterioare (p. 431), cu o corelaţie organică. Aici va fi vorba despre
o importantă intensificare a acestei corelaţii organice.

Ne aducem aminte că tragicul se desfăşoară numai la o personalitate *de seamă ; măreţia* omenească trebuie să iasă la iveală din toate punctele evoluţiei tragice. De aici rezultă, corelat cu cele spuse ceva mai sus, că *cel mai înalt grad* al corelaţiei organice dintre vină sau unilateralitate şi caracter se va găsi acolo unde vina sau unilateralitatea este indisolubil legată de *măreţia* caracterului. Nu există o legătură mai intimă a caracterului tragic cu vina şi unilateralitatea decît starea de predispoziţie a *măreţiei* caracterului pentru propria ei periclitare, şubrezire, intervertire. Măreţia omenească are aici drept propriu revers josnicia, crima, discordia, nefericirea. Ceea ce este excepţional, omeneşte profund, va- ■oros şi salutar în caracter este împletit, pe măsură ce se manifestă şi se dezvoltă, în acelaşi timp cu minorul şi cu banalul, cu excesivul şi cu nemăsuratul, cu contradictoriul şi cu sfîşierea. Pot defini această formă a tragicului organic ca *tragic al măreţiei contradictorii.*

Dacă prioritatea formală a înlănţuirii organice intime îi conferă, numai ea, acestui tip de tragic un rang înalt, cu atît mai mult se poate spune acest lucru despre însuşi semnificativul tragicului exprimat prin acea înlănţuire. Extraordinarul, copleşitorul, supraumanul apare ca o distincţie periculoasă şi fatală. Aşa cum ne avertizează în mod deosebit de apăsat tragicul măreţiei contradictorii, măreţia umană este mult prea lesne legată de primejdie, de discordie şi nelinişte ; pentru ca omul măreţ, neobişnuit, să se

poată afirma în mod pur şi armonios, ordonat şi fericit, sînt necesare condiţii şi circumstanţe deosebit de favorabile. Dacă tragicul vesteşte, în general, destinul pesimist al măreţiei omeneşti (pp. 160 urm.), acest lucru este adevărat în mod cu totul deosebit pentru forma de tragic luată în considerare. Ea ne aduce în

faţă cazuri, în care vina şi conflictul nu iau naştere în caracterul tragic abia datorită situaţiei şi contraforţelor exterioare, ci atunci cînd măreţia umană este predispusă în ea însăşi la ruptură şi cădere. Măreţia umană pare a aduce cu ea demonul prăbuşirii interioare. Nu e nevoie mai întîi de împrejurări deosebit de neprielnice, de periclitări şi tentaţii grave venite din afară, spre a-l face pe omul de seamă să cadă; măreţia umană poartă în sine, mai curînid, în conformitate cu propria sa structură lăuntrică, condiţii abundente, care au tendinţa de a o înjosi, de a o trage în jos, de a o deruta, de a o dezbina în ea însăşi.[1]

Ne aducem aminte aici de tragicul luptei interioare. Ceea ce am denumit aşa în capitolul al şaptelea se desfăşoară pe terenul tratat aici. Numai că tragicul măreţiei contradictorii nu este întotdeauna şi un tragic al luptei interioare (această expresie luată în sensul în care l-am înţeles în capitolul al şaptelea). Căci tragicul măreţiei contradictorii nu poartă nicidecum în sine cerinţa ca eul să fie sfîşiat în două jumătăţi aflate în luptă între ele, aşa ca în tragicul luptei interioare (pp. 206 urm.). De aceea, un caracter care dovedeşte măreţie contradictorie poate să fie totuşi format ca dintr-o bucată, şi să prezinte o puternică desfăşurare unitară a vieţii. Un colos de voinţă ţine de tragicul măreţiei contradictorii, dacă faptul de a ajunge la crimă este înfăţişat ca o consecinţă firească a voinţei în imposibilitate de a se stăpîni. Nu este necesar să avem de-a face aici cu o scindare a ca~ racterului. Poate fi amintit Coriolan 1a. Shakespeare. In schimb, lui Hamlet şi lui Faust li se potrivesc amîndouă : tragicul măreţiei contradictorii se întemeiază la ei pe scindarea fiinţei lor.

[1] **Georg Simmel restrînge conceptul de tragic la tipul specific excepţional, pe care eu l-am definit ca tragism al măreţiei contradictorii (în articolul** *Das Begriff und die Tragodie der Kultur [Conceptul şi tragedia culturii],* **conţinut în cartea sa** *Philosophi- sche Kultur [Cultură filosofică],* **Leipzig, 1911, p. 272).**

Particularitatea umană valoroasă a lui Uamlel mir.IA în interi ori tatea sa excitabilă profund şi durabil, dHical şi impetuos, care priveşte lumea cu distincţie, gr.iv şl trist; în iritabilitatea şi vulnerabilitatea sa extremii f.iţ.i de tot ceea ce este urît, respingător, rău în lume ; în gîndirea sa rafinată, neîndurător iscoditoare, orientată mai ales în mod insaţiabil spre autocritică ; în imaginaţia sa largă, impregnată de aceste calităţi, preocupată de problemele şi contextele înfricoşătoare ale existenţei. Astfel însă, o viaţă volitivă slabă şi maladivă, lipsa de hotărîre, acţiunea greşită şi în continuare scoaterea întregii personalităţi din echilibru şi ţinută, drept revers negativ sînt, — nu vreau să spun : neapărat cerute, dar totuşi, —■ peste măsură de sugerate. în orice caz, nu s-ar fi putut obţine decît prin intermediul unor contraforţe interne cu totul deosebite şi rare oa acestei umanităţi preţioase şi superior evoluate să nu i se asocieze aceste unilateralităţi rele. Măreţia lui Faust la Goethe rezidă în pornirea cutezătoare, pasionată, greu de satisfăcut, spre cunoaştere şi pătrundere, orientată spre tot ceea ce este mai profund şi mai tainic, şi în dorinţa, legată de aceasta, de a se uni cu natura şi cu lumea, trăind, savurînd, luptînd. Dacă toate acestea s-ar petrece în chip moderat, re- strîns, Faust nu ar reprezenta acea configurare preţioasă de neînlocuit, a umanului. Acest soi de umanitate poartă însă în sine primejdia ca acea aspiraţie să eşueze în ambele forme, ca să survină desperarea în cunoaştere şi în descătuşarea voinţei de a trăi şi savura în forma sa senzuală, animalică, deci o schimbare bruscă a idealurilor de înaltă tensiune într-un mod de viaţă excesiv de naturalist. Şi chiar aşa este reprezentată şi în Faust la Goethe această amalgamare cu grosolan-pămîntescul şi cu vulgarul, ca o inevitabilă contraacţiune a înaltei sale umanităţi, care — aşa cum se întîmplă de obicei aici pe părnînt — nu se poate manifesta în mod limpede şi pur.

S-ar putea prezenta, în chip similar, legătura organică dintre unilateralitate sau culpă şi măreţia caracterului şi în alte personaje : Werther şi Tasiso la Goethe, Don Rastiano în *Simsone Grisaldo* de Klinger, Manfred,
Cain, Lucifer, Harold la Byron, Hyperion la Holderlin, William Lovell la Tieck, Roquairol la Jean Paul, Wotan la Richard Wagner, Mirabeau, Saint-Just, Robespierre în epopeea scriitoarei Delle Grazie, regele David şi Solomon în piesa *Solomon* de Hardt, regele Saul şi Absalom în Biblie. Zarathustra la Nietzsche este un exemplu strălucit. Bineînţeles că în personajele amintite superiorul şi inferiorul nu sînt nici atît de clar elaborate pretutindeni, nici atît de transparent şi de inseparabil legate ca în Hamlet sau în Faust la Goethe. Capitolul următor va consta în cea mai mare parte într-o examinare mai adâncită a tragicului măreţiei contradictorii.

Dealtminteri, tragicul măreţiei contradictorii nu rămîne limitat numai la caracterele *tragic periculoase*, deşi acest tragic nu-şi află decît aioi desăvârşirea deplină. De aceea l-am şi prezentat dinainte drept o intensificare a tragicului *organic* (pp. 44-2 urm.). Trebuie însă menţionat,

de dragul exactităţii, că, aşa cum se poate vedea lesne, din exemple, acest tragic poate lua naştere, *pînă la un anumit grad,* şi atunci cînd caracterul nu este predispus dinăuntru pentru tragic, ci nu devine vinovat sau unilateral în mod tragic decît abia în îmbinare cu o situaţie favorizantă sau provocantă. Othello, Lear, Wallenstein, Bancbanus se înscriu în această categorie. In schimb, în tragicul culpei şi al unilateralităţii aleatorii, tragicul măreţiei contradictorii nu are, fireşte, ce căuta.

6. Situaţia tragică

Despre *situaţia tragică* mă pot exprima mult mai pe scurt. în conformitate cu partea de început a consideraţiilor asupra caracterului tragic, încep cu *situaţia predispusă de la sine pentru tragic.* O situaţie tragic periculoasă, tragic încărcată se poate găsi în general acolo unde o situaţie produce, în mare măsură, temerea că va implica într-o nenorocire tragică personajul care se află cu ea în relaţie de intercondiţionare, *oricare ar II* ***conformaţia acestui personaj.*** La examinarea acestui obiect trebuie ţinut seama de faptul că se impune atoni iei tentaţia de a socoti caracterul ***în detcrminativilalva*** *lui* ***individuală*** ca făcînd parte din situaţia tragic perieu loasă. S-ar putea spune că situaţia cu cea mai mare în cărcătură tragică din ***Afinităţile elective*** constă în aceea că unele caractere specifice, şi anume al lui Eduard şi al căpitanului, al Şarlotei şi al Oti-liei, se întilnesc într-o -situaţie specifică. După această concepţie, situaţia tragic periculoasă ar consta, aşadar, în aceea că anumite în- prejurări ***în legătură cu un anumit caracter*** ar fi prielnice să producă o nenorocire tragică. Dai' situaţia tragic,' periculoasă nu trebuie înţeleasă în acest sens împovărat de caractere. Ar trebui, mai curînd, să facem abstracţie de conformaţia individuală a caracterului în cauză şi să întrebăm numai dacă starea lucrurilor ca atare ar face ca o implicaţie tragică să pară greu de evitat, ***in cazul în care individualitatea caracterului ar rămîne complet în afara discuţiei.*** Apoi, nu trebuie să uităm că avem în vedere, întotdeauna, numai situaţia ***de început*** a acelei evoluţii care se desfăşoară tragic pentru caracterul considerat. Căci vrem să ştim ce contribuţie tragică oferă situaţia ***de la sine*** pentru soarta tragică a personajului aflat în relaţie de intercondiţionare cu ea. Aici nu avem voie să ţinem seamă, fireşte, de situaţia gata formată şi acuţizată în sens tragic de acest personaj, adică situaţia premergătoare catastrofei distrugătoare.

în ce condiţii trebuie, deci, considerată o situaţie ca fiind tragic periculoasă ? Acesta este cazul atunci cînd o situaţie este astfel conformată, încît să-i taie, cu mare probabilitate, personajului plasat în ea, ***oricare ar fi caracterul lui,*** toate posibilităţile de comportament şi de acţiune care duc spre fericire sau, cel puţin, nu spre o grea nefericire,

lăsîndu-i deschis numai drumul spre o nenorocire tragică. Acest drum al dezastrului se poate scinda, la rîndul său, în mai multe drumuri ; dar oricare din ele ar fi cel ales, fiecare duce la pieire. Cînd ***Don Carlos*** la Schiller ne înfăţişează un fiu de rege, căruia

bâtrînul său tată îi răpeşte, din raţiurxi de stat, logodnica iubită cu ardoare, cînd, în ***Aksel şi Valborg,*** Oeblenschläger face să se înfdripe o iubire între un tî- năr erou şi o fecioară iubită de rege cu o dorinţă fierbinte ; cînd Grillparzer ne prezintă o legătură de dragoste născută din pasiune între un bărbat tînăr şi o preoteasă, care a făgăduit castitate veşnică şi care, în plus, locuieşte într-un turn accesibil iubitului numai cu preţul celei mai mari primejdii ; cînd, în ***Mithridate*** de Racine, un rege şi comandant de oşti, bănuit mort, la întoarcerea sa în ţară îşi găseşte iubita curtată de cei doi fii ai săi şi într-o tainică înţelegere cu unul dintre ei ; cînd, în piesa lui Richard Voss, ***Vinovat,*** un ins condamnat pentru crimă, fără să fie vinovat, este eliberat din închisoare după cincisprezece ani şi, întorcîndu-se în familia sa, îşi surprinde soţia în braţele unui iubit nedemn, care o chinuieşte şi care, în plus, este pe punctul de a face din fiica celui condamnat pe nedrept o prostituată, pentru a scăpa de falimentul ce-l ameninţă prin cîştigul de bani pe care speră să-i obţină pe această cale : toate acestea sînt situaţii care trebuie să provoace în noi teama de o nenorocire tragică,. ***chiar dacă nu am fi cunoscut personajele plasate în ele, sub aspectul caracterului lor individual.***

Printre situaţiile tragic periculoase atrag atenţia cazurile în care autorul prezintă limpede două posibilităţi de acţiune şi comportament, dintre care fiecare duce la pieire. Am să definesc această formă, cea mai importantă, a situaţiei tragic periculoase ca ***situaţie antinomică.*** Şi anume pieirea, pricinuită de situaţia antinomică celui ce acţionează, are loc ori fie numai sub aspect ***eudemonic,*** fie şi sub aspect ***moral.*** în primul caz, la suferinţa şi nenorocirea către care duc ambele căi posibile, sentimentele morale nu contează ; în al doilea caz, suferinţa şi nenorocirea iminentă este cel puţin în parte de natură morală, cu alte cuvinte constă în nelinişte, confuzie şi perplexitate, în simţămîntul culpabilităţii şi în mustrări de conştiinţă. Situaţia este în cazul acesta, atît de chinuitor configurată, — aş spune chiar : atît de satanic alcătu-

Uă —■, încît cel ce urmează a acţiona, orice cale ar alege, trebuie să încalce îndatoriri grele, pe care nu le poate nesocoti, şi să păcătuiască împotriva conştiinţei şi rafinamentului său moral, împotriva unor necesităţi şi exigenţe profund umane ale întregii sale personalităţi. Oricum ar acţiona, este vinovat în orice caz. M-aş încurca în cele mai dificile şi mai obscure probleme ale filozofiei morale, dacă m-aş încumeta să dezbat esenţa antinomiei morale. în ceea ce ne priveşte, întrebarea dacă filozofia morală ar trebui să admită antinomii morale, poate să rămînă complet în afara discuţiei. Pentru noi este suficient faptul că în literatură se întîlnesc într-adevăr, nu arareori, antinomii morale grave, chinuitoare. Autorii ne înfăţişează destul de des situaţii care, potrivit înseşi reprezentării poetice, trebuie judecate în aşa fel, încît să ne spunem că există, în mare măsură, temerea ca cel aflat într-o situaţie să fie nevoit să îmbrăţişeze una din cele două laturi ale nefericitei dileme : ori, ori. Desprindem din cuvintele operei literai'e concepţia că viaţa omenească nu se dizolvă simplu şi lin în moral ; sînt de acord să dăm ascultare fără excepţie glasului eticului, dar acest glas ne duce cîteodată la echivocuri, la sfîşieri, la situaţii insolubile.

Trăsătura tragic periculoasă a situaţiei ca atare nu trebuie exagerată. Am folosit intenţionat în mod constant numai expresiile : ***situaţia tragic periculoasă justifică în mare măsură temerea*** (sau : o ***sugerează cu mare probabilitate)*** că pentru omul aflat în ea va rezulta o nenorocire. Nu a fost vorba despre o constrîngere necondiţionată, prin care situaţia ar putea duce la nenorocire indiferent ce caracter. în acest sens trebuie judecată şi situaţia antinomică. Dacă îi asociez caracterul anumit aflat în ea, rezultă o deplină inevitabilitate a nenorocirii. Dacă însă situaţia antinomică o iau ca atare, nu pot afirma, fireşte, decît că ea este tragic periculoasă exclusiv pentru că face să ia naştere ***temerea stăruitoare că,***

29 — Estetica tragicului — c. 1/2231 oriunde ar apărea, îl va tîrî în dezastru pe cel aflat în ea.[I]

Bahnsen, mai mult ca oricare altul, a exploatat antinomiile morale, bineînţeles în mod foarte exagerat, pentru concepţia sa cu privire la tragic[II]. Teoria lui Hegel este şi ea în strînsă legătură cu antinomia morală. El găseşte tragicul acolo unde substanţa etică se scindează în aşa fel în puteri diferite, încît cel ce acţionează, îmbră- ţişînd una dintre puteri, o

---

[I] **Otto von den Pfordten neagă situaţia antinomică. Această negare se întemeiază însă pe neînţelegerea că eu mi-aş fi imaginat situaţia tragic periculoasă ca înzestrată cu o necondiţionată constrîngere de a implica în mod funest indiferent ce caracter** *(Werden und Wesen des historischen Dramas,* **Heidel- berg, 1901, pp. 127 urm.).**

[II] **Julius Bahnsen,** *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen,* **pp. 25 urm. Cf. mai sus pp. 124 urm.**

vatămă şi o întărită pe cealaltă, provoeînd astfel conflicte. Aici, Hegel are în faţă, ca tragedie model, *Antigona* de Sofocle, gîndindu-se îndeosebi la conflictele datoriei, care iau naştere din înfruntarea celor două puteri morale : familia şi statul. Caracterele, datorită cărora antiteza ideii etice devine mai întîi un conflict tragic, Hegel nu le studiază, ci se opreşte la dualitatea ideii etice obiective. Putem spune, aşadar, despre Hegel că teoria sa asupra tragicului consideră unilateral situaţia tragică şi nu ţine seama de importanţa covîrşitoare a caracterelor[I]. în zilele noastre, nimeni nu a prezentat caracterul antinomic al vieţii în mod mai pătrunzător decît Karl Jaspers. [II]

Dacă umblăm după exemple de situaţie antinomică nu trebuie să pierdem din vedere că ambele posibilităţi, dintre care fiecare duce la suferinţă şi pieire, nu trebuie să fie prezente exclusiv pentru reflecţia cititorului, ci că cel ce acţionează trebuie să le simtă ca atare. Antinomia apare în modul cel mai limpede atunci cînd este pre-

zentă ca luptă, ca tîrîre încoace şi încolo în hilcrlonil IK'imnajului tragic. Din teatrul antic, fiecăruia îi vim* m minte numaidecît *Antigona* de Sofocle. în orice ca/, ni nu pot găsi în această tragedie, ca Hegel şi alţii, o an l.inomie morală, ci numai una eudemonică. Dacă A ni.!- ji'ona se supune poruncii aspre a tiranicului Creon, viaţa .şi bunăstarea ei exterioară sînt asigurate, dar ea păcătuieşte împotriva legii sacre a inimii ei şi-şi distruge pacea interioară. Dacă, dimpotrivă, dă ascultare cerinţei dictate de dragostea pentru fratele ei, o aşteaptă moar- lea, dar ea rămîne credincioasă eului ei nobil şi-şi salvează puritatea sufletului. Aşadar, numai cea dintîi cale, nu a doua, o duce în culpă.[III] în schimb, există o antino-

i inie morală în situaţia lui Oreste, la Eschil. Fie că Oreste răzbună, cu preţul grozăviei matricidului, asasinarea tatălui său, fie că lasă această nelegiuire nerăzbunată : în ambele cazuri este vorba, conform reprezentării autorului, despre o crimă gravă. *Wallenstein* de Schiller oferă două situaţii antinomice : una se referă la însuşi eroul principal, cealaltă la Max Piccolomini. Un conducător de oşti, ajuns la puterea supremă, nemaipomenită, se găseşte, — într-o vreme cînd, în locul dreptului, domina mult prea des pumnul, — între cele două posibilităţi : *ori* să se lase demis de împăratul său, care se arată faţă de el nerecunoscător, neîncrezător, meschin, fără înţelegere pentru extraordinara lui

---

[I] **Hegel,** *Vorlesungen uber die Asthetik,* **voi. 3, pp. 529 urm., 550 urm.**

[II] **Karl Jaspers,** *Psychologie der Weltanschauungen,* **1919, pp. 209 urm.**

[III] **Cf. Theodor Lipps,** *Der Streit iiber die Tragodie,* **pp. 20 urm., în care se combate energic concepţia obişnuită potrivit căreia Creon ar reprezenta dreptul statului şi o latură a ordinii morale a lumii.**

măreţie, să renunţe la orice putere şi la orice nouă ascensiune şi să se retragă în viaţa particulară lipsită de activitate, *ori,* în virtutea dreptului individului mai puternic, mai perspicace, menit a stăpîni, să se alieze cu duşmanul, să i se opună împăratului ca putere independentă şi să reglementeze, după propriile sale vederi, structura viitoare a imperiului. Aici este vorba, mi se pare, despre o antinomie mai întîi exclusiv

1 **eudemonică, dar care, datorită caracterului individuali |**

definit al lui Wallenstein, duce la una morală. Căci, aşa cum explică just contesa Terzky, Wallenstein ar păcătui împotriva geniului său, dacă s-ar decide să se supună, pur şi simplu, împăratului. Dar aşa cum e alcătuit, Wallenstein nu se poate înălţa, în mod hotărît şi durabil, pînă la această poziţie morală de liber-cugetător, ci găseşte pe *ambele* laturi, o implicare în culpă.[1] Pentru Max Piccolomini lucrurile stau altfel : *ori* rămîne credincios împăratului, dar îşi pierde iubita şi, mai ales, prietenul stimat şi sfătos, *ori* rămîne în posesia amîndurora, dar se alătură trecerii trădătoare în tabăra inamică. Aici avem o antinomie exclusiv eudemonică. Căci antinomia este astfel prezentată de autor, încît vina nu se produce decît în cazul alegerii laturii a doua. în schimb, pentru Max, oricare dintre cele două laturi ar alege, hotărîrea înseamnă nenorocire în orice caz.

Tragedia *Horaţiu* de Corneille constituie un exemplu excelent. Aici este vorba de o situaţie înspăimântătoare, antinomic încâlcită, pentru patru personaje : Horaţiu, soţia sa Sabina, Curiaţiu şi logodnica sa Camilla. Horaţiu şi Curiaţiu trebuie să-şi spună : dacă învinge propriul braţ, atunci vor fi omorâţi fraţii soţiei sau ai logodnicii. Şi la fel stau lucrurile cu Sabina şi Camilla : victoria fraţilor înseamnă pierderea soţului sau a logodnicului. Numai Horaţiu rămîne insensibil în faţa acestei situaţii antinomice : cu virtutea sa romană, rece, stă cu neîndu- plecare de partea datoriei faţă de patrie. Celelalte trei personaje, în schimb, sînt aruncate de această situaţie în frământări afective chinuitoare. Şi pentru toate trei, an- tinonia este în acelaşi timp de natură morală. Racine ne oferă, în *Baiazid,* un exemplar clar. Aici eroului îi stau

---

[1] **în cartea sa, bine gîndită şi profundă,** *Freiheit und Not- loendigkeit in Schillers Dramen,* **(Miinchen, 1905), Robert Petsch interpretează personajul Wallenstein în mod prea moralist. Vorbeşte de parcă măreţia umană a lui Wallenstein ar consta, conform reprezentării lui Schiller, exclusiv în conştiinţa sa morală a libertăţii (pp. 182 urm.). Cuvinte excelente despre caracterul lui Wallenstein le găsim la Dilthey** *(Beitrăge zum Studium der Individualität,* **pp. 37 urm.).**

la dispoziţie ambele posibilităţi : *ori* să-i simulezi[1] iul>ii c Hoxanei, favorita sultanului, care îl iubeşte, devenind, astfel, un mizerabil în forul său interior, *ori* să-şi nuirl.ii t isească, liber şi deschis, dragostea pentru Atalida, alia gîndu-şi însă prin această mărturisire ura de moarte a lloxanei. Eroul, slab, nu alege, bineînţeles, nici una din Ire aceste două căi trasate clar, ci recurge la un proce deu echivoc, dar tot se duce de rîpă. Tot aşa şi And no - maca, în actul al treillea al tragediei omonime a lui Racine, este pusă de către Pyrrhus într-o grea antinomie. Dintre piesele modeme, *Amurg* de Rosmer conţine o antinomie acut încordată : dacă muzicantul Ritter o ia de nevastă pe doctoriţa Sabina, îşi distruge fiica oarbă, aflată în pragul demenţei; dacă renunţă, din dragoste pentru fiică, o face nefericită pe Sabina. în orice caz, se îndreaptă e'l însuşi spre nenorocire. Katharina Howard, la Gottschali, furnizează şi ea un bun exemplu; se află, în actul al treilea, în faţa acestei opţiuni : ori să lase ca executarea iubitului ei, Arthur Derham, să aibă loc ca să evite, cu preţul acesta, destinul îngrozitor de a deveni soţia regelui, ori să se hotărască a se căsători cu regele detestat, răscumpărînd în felul acesta viaţa iubitului ei.

Situaţia prin ea însăşi tragic fatală are drept antiteză cazurile în care situaţia devine tragic periculoasă abia prin conjugarea ei cu o individualitate adecvată. Prezenţa unui intrigant perfid, ca lago, şi a unei tinere curate şi nevinovate, căsătorită cu un maur, ca Desdemona, devine pentru acest maur o situaţie tragic periculoasă numai datorită faptului că el este, acest Othello, structurat într-un anumit fel. Pentru cele mai multe caractere, bănuielile la adresa Desdemonei, pricinuite de lago, ar fi rămas nepericuloase. Tot aşa, situaţia în faţa căreia se găseşte victoriosul conducător de oşti Macbeth nu ar fi oferit, pentru marea majoritate a caracterelor, nici cel mai mic prilej de implicaţie tragică.

Şi sub aspectul situaţiei ia naştere un tragic al formei *organice* şi un tragic al formei mai eurînd *exterioare.* Această a doua formă, ca şi la caracter, nu prea se poale subknpărţi într-un tragic de tip necesar şi întruni ni de tip accidental, deoarece situaţia de fiecare dată mi constituie un întreg atît de închegat, de precis deli- m M.abil, cum e orice caracter, şi de aceea nici nu poate li indicat cu certitudine care anume trăsături ţin în mod necesar şi care ţin doar întîmplător de o situaţie.

In schimb, în altă privinţă, se pot distinge, sub imperiul unui alt criteriu de clasificare, un tragic de tip 1 ***necesar*** şi unul de tip ***aleatoriu.*** Depinde dacă o situaţie j e constituită din trăsături puternice, hotărîte, mari, sau | reprezintă mai curînd o amestecătură de bagatele, un tal- j meş-balmeş de lucruri secundare. Spre a înţelege primul j caz, să ne gîndim, de pildă, la ***Antigona*** de Sofocle, la i ***Afinităţile elective*** de Goethe, la tragedia ***Hero şi Lean-* j *dru*** de Grillparzer. Mai ales în unele piese franţuzeşti j modeme, dimpotrivă, conflictul se întemeiază adeseori pe o construcţie artificială de lucruri mărunte. Dintre piesele germane, Don Carlos se înscrie, în parte, în această [1] categorie. Desfăşurarea ulterioară a piesei ne înfăţişează situaţii care nu provoacă nenorocire şi pieire în trăsăturile lor simple, determinate, ci prin intermediul unei mul-

titudini de intrigi, de confuzii şi de alte mijloace similare. Acest caracter iese în evidenţă pînă la insuportabil în imaginea lui Signorelli de Jaffe. Ibsen se înscrie şi el aici cu o piesă. în ***Stăpîna din Ostrot*** trebuie presupus un adevărat ghem de neînţelegeri, pentru ca evoluţia piesei să fie posibilă. Aproape că nici nu mai trebuie menţionat că, ţinîndu-se seama chiar numai de o clasificare sistematică şi de o elaborare concretă, acest tragic de tip aleatoriu dă loc, de la început, la unele rezerve puternice, de ordin estetic. Fireşte că numeroase cazuri se situează la mijloc: există trăsături mari, hotărîtoare, numai că ele sînit însoţite de o multitudine de trăsături mărunte. Aşa se întîmplă adesea la Shakespeare. Apoi, aceste cazuri intermediare fac parte, mai cu seamă, din genul romanului. Să luăm, de exemplu, ***Fraţi din casa germană*** de Freytag : numeroasele lovituri tragice ale destinului cavalerului Ivo sînt provocate de sdftuaţii, care nu pot fi ■explicate decît prin prea puţine trăsături cu rădăcini în caracterul acelei epoci dure, întunecate, mărginite ■ in • vrajbirea prin serviciul cavaleresc, certurile sălbatici* în • li-(‘ cavaleri, fanatismul tribunalelor inchizitoriali* ; :i,ceste trăsături mari se consumă însă într-o imemsă di veraitate.

In fine, am mai putea examina apariţia contraforţc- lur exterioare din punctul de vedere al gradului de necesitate. Pînă acum s-au luat în considerare caracterul, in baza căruia se dezvoltă tragicul, şi situaţia aferentă lui, în raportul lor reciproc. Acum aşezăm caracterul şi situaţia ca un întreg într-o parte, iar contraforţele ostile în cealaltă, şi întrebăm ce cazuri trebuie deosebite sub aspectul necesităţii cu care contraforţele se ridică în baza acelei situaţii de ansamblu (eu înţelegînd prin cele spuse situaţia, *împreună* cu caracterul tragic). Am putea vorbi aici despre un *tragic de tip necesar,* referitor la cazurile în care forţele contrare sînt *provocate* de situaţia de ansamblu. Aici, lucrurile stau în aşa fel, încît trebuie să ne aşteptăm, cu mare probabilitate, la o apariţie a unor comtraforţe nimicitoare, ţinînd seama de structura naturii umane sau de cea a gradului de dezvoltare culturală şi a perioadei istorice. Aşa se întîmplă atunci cînd nişte nelegiuiţi aroganţi, nişte mari criminali, chiar importanţi pe planul istoriei universale, răstoarnă rînduielile omeneşti, dar şi atunci cînd nişte înnoitori în sensul bun, nişte precursori ai unor idei de libertate stingheresc şi primejduiesc ceea ce este intrat în obicei şi pe reprezentanţii săi. Bărbaţi ca Robespierre şi Napoleon, ca Maebeth şi Richard al III-lea, ca Socrate şi Giordano Bruno — cu toţii trebuie să se aştepte la apariţia unor oontraforţe ostile. Ceea ce am definit şi tratat în capitolul al zecelea ca fiind tragicul adversarilor egali unilaterali (pp. 283 urm.) se înscrie, în majoritatea cazurilor, în acest context. Dar şi legăturile de dragoste de felul celor dintre Romeo şi Julieta, dintre Ilero şi Leandru, dintre Lui za şi Ferdinand, sau ambiţia doctorului Stockmann, pusă necruţător numai în serviciul adevărului, la Ibsen, sînt apte să provoace apariţia unor contraforţe prigonitoare.

In opoziţie cu aceasta, cazurile în care situaţia de ansamblu nu poartă în sine nimic iritant, provocă tor, şi de aceea nu determină năvala unor contraforţe distrugătoare, şi în care unele forţe adverse pregătesc totuşi pieirea, pot fi definite ca un *tragic de tip aleatoriu.* împărţirea regatului între fiicele sale, proiectată de Lear; legătura de dragoste dintre Othello şi Desdemona ; punerea Genovevei sub ocrotirea lui Golo de către soţul ei care pleacă în război — aceste situaţii *pot* ademeni puteri aducătoare de pieire, dar în ele nu rezidă nimic în stare a face să fie de temut cu mare probabilitate acest lucru.

Se poate vedea că în tragic exista o corelaţie organică şi mai mult exterioară, necesară şi mai mult întâmplătoare, *după diferitele direcţii* (cf. p. 429). Dacă într-o desfăşurare tragică are loc;, sub toate sau sub aproape toate raporturile luate aici în considerare, — fireşte, în măsura în care ele pot conta pentru cazul particular respectiv, — o corelaţie organică, se poate vorbi despre *un tragic de tip prin excelenţă organic.*[I] Acesta este cazul atunci cînd, de exemplu, un caracter cu măreţie contradictorie este implicat *dinăuntru* în vină, vina produce suferinţă şi dezolare tot dinăuntru, iar dezolarea este însoţită de bunăvoie de moarte, sau atunci cînd o situaţie moral antinomică se mtîlneşte eu un caracter, care, în virtutea conformaţiei sale fundamentale, este apt de a transforma în sine antinomia morală într-o luptă interioară grea, şi dacă din această situaţie interioară se produce apoi vină, dezintegrare, moartea voluntară. Dar nici tragicului de lip prin excelenţă organic nu-i e străin, aşa cum am mai .ubliniat (p. 430), hazardul în înţelesul cel mai larg, cu .iite cuvinte coincidenţa caracterelor cu unele împrejurări şi întîmplări, independente de ele, ca element component indispensabil.

[I] **Un tragie de tip prin excelenţă organic (chiar dacă nu este întru totul identic cu cel dezvoltat în text) a stat în atenţia lui Richard Wagner. In scrierea** *Das Kunstwerk der Zukunft [Opera de artă a viitorului],* **el dezvoltă ideea că nu există o acţiune tragic-dramatică decît atunci cînd pieirea eroului apare ca o încheiere organic necesară a acţiunilor izvorîte din plenitudinea fiinţei sale. „în punerea în valoare a forţei fiinţei sale“, omul trebuie să se simtă mînat spre acţiuni care îi impun „sacrificiul personalităţii sale“** *(Gesammelte Schriften und Dichtungen [Culegere de scrieri şi de opere literare],* **ediţia a 2-a, voi. 3, pp. 163 urm.). Cf. Robert Petsch,** *Richard Wagner und das Problem des Tra- gischen [Richard Wagner şi problema tragicului], im Richard Wagner-Jahrbuch [în Anuarul Richard Wagner],* **voi. 5, pp. 4 urm.**

TRAGICUL INDIVIDUAL-UMAN §1 CEL TIPIC-UMAN

1. Semnificaţia acestei antiteze

la rangul de destinai, de umanital-semnificativ. Acum însă, devine vizibilă în această privinţă o deosebire im portantă. Putem vorbi despre un tragic *individual-uman* şi despre un tragic *tipic-uman.* Această a doua formă .]

Pentru clarificarea acestei distincţii poate servi, in primul rînd, confuntarea Fecioarei din Orleans a iui Schiller cu personajul său Karl Moor. Luptei lăuntrice dintre iubire şi renunţarea impusă, în care se zbate te- ;
cioara, nu i se poate contesta o adîncă semnificaţie. Autorul ne arată un suflet eroic, neclintit în credinţă, în care se află reunite, într-un amestec atrăgător, o omenie firească, bogată, deschisă lumii, o obsesie mărginită şi necesităţi supranaturale. Dar acesta nu este decît un caz particular, straniu sub aspectul umanital. Datorită şi lui, cade, fireşte, o lumină grăitoare asupra naturii şi evo-

luţiei umanităţii, dai- nu poate avea pretenţia că exprima ceva tipic sau chiar durabil necesar pentru evoluţia spiritului omenesc. Lupta şi pieirea fecioarei nu sînt înfăţişate de poet ca şi cum prin ele s-ar determina o treaptă, pe care evoluţia umană, potrivit structurii sale de baza, ar fi trebuit s-o parcurgă în mod necesar, o treapta căreia i-ar reveni o semnificaţie indispensabilă mersului eulturâl-istoric al spiritului uman. Pe scurt, fecioara la Schiller face parte din tragicul de tip individual-uman.[74] Cu totul altfel stau lucrurile în *Hoţii.* In Karl Moor îşi găseşte expresie o opoziţie şi o luptă general umană : revolta nu numai îndreptăţită, dar şi vinovată a naturii elementare, debordantă de vigoare, împotriva legilor şi încorsetărilor, împotriva durităţilor şi slăbiciunilor culturii. Oricît de individual şi de neobişnuit şi de împins pînă la extrem ar fi prezentat cazul particular în *Hoţii,* poetul ne face totuşi, pretutindeni, să ne dăm seama că acest caz particular are la bază o treaptă esenţială a dezvoltării omenirii. Rînduielile şi limitele, rafinările şi spiritualizările culturii —■ aceasta reiese din figura şi poziţia lui Karl Moor — au, mai mult sau mai puţin, drept consecinţă oprimarea şi maltratarea naturii, rafinament şi ipocrizie, vicii bolnăvicioase şi latente ; de aceea, este inevitabil ca natura înrobită şi batjocorită să nu intre - prindă, într-un violent asalt şi cu o indignare doborî- toare, recucerirea vechilor ei drepturi sacre. Şi, într-adevăr, dezvoltarea spiritului uman prezintă, în diferite puncte şi în diferite forme, o revoluţie a naturii împotriva formulelor şi idolilor, distorsionărilor şi artificializărilor culturii ; istoria statului şi a societăţii, a artei şi a literaturii, a religiei şi a filozofiei dovedeşte acest lucru în modul cel mai stăruitor. Tragismul din *Hoţii* este, aşadar, prin excelenţă tipic-uman. In nici una diulre

---

[74] **Prin cele spuse mă aflu în opoziţie cu concepţia reprezentată de Kuhnemann** *(Schiller,* **Munchen, 1905, pp. 524 urm, 535 urm.). Kuhnemann ia în considerare mult prea mult la această tragedie numai generalul nedefinit şi nu îndeajuns configurarea definită a tragicului din ea.**

piesele sale ulterioare Schiller nu a izbutit să trateze o temă cu un. tragism atît de profund.

In lumina acestor exemple, s-a clarificat opoziţia despre care este vorba aici. *Ori* cazul tragic particular ne împinge, cu o putere covârşitoare, în evoluţia umanitală, aducîndu-ne în faţa ochilor o luptă care, după miez şi bază, înseamnă o treaptă esenţială, un crîmpei de seamă în evoluţia spiritului uman. Cazul tragic particular pe măsură ce ne adîneim în el, se lărgeşte în mod sensibil pînă la a deveni un eveniment, care ne este cunoscut ca ceva necesar în anumite contexte ale evoluţiei omeneşti, ca ceva care, pe anumite trepte, se repetă mereu •— bineînţeles, în forme variat aberante. Cazul particular are o putere covârşitoare: el ne destăinuie, într-o manieră concentrată, un destin tragic, pe care umanitatea, în devenirea ei, trebuie să4 ia asupra ei. *Ori* cazul tragic particular se face simţit de noi mai cu seamă ca o anumită evoluţie individual determinată, care are loc în aceste împrejurări deosebite, aici şi acum, — ca o evoluţie care, deşi de importanţă umanitală, nu este totuşi în aşa fel conformată şi reprezentată, încît în ea să-şi găsească expresia ceva necesar procesului de evoluţie a omenirii. In prima situaţie, cazul particular ne spune : aici se desfăşoară un erî-mpei important din soarta omenirii în devenire, aici iese la lumină un extras dintr-o anumită treaptă a umanităţii în devenire. In cealaltă situaţie, cazul particular ne face să vedem, bineînţeles, şi forţe, lupte, evoluţii, importante pentru destinul umanităţii ; acestea sînt însă mai mult doar fundalul; cazul particular este scos în evidenţă, mai mult numai în calitate de caz particular ; el nu face decît să degaje o lumină asupra unora sau altora dintre forţele care acţionează în procesul de evoluţie al omenirii. Cazul particular trebuie să se manifeste, şi iaici, ea fiind în corelaţie cu evenimentele umanitare ; altminteri, el ar reprezenta o excepţie, o simplă raritate, neavînd, astfel, absolut nici un drept la configurare artistică. Din el însă nu ne vorbeşte, nemijlocit, o treaptă de dezvoltare a umanităţii. Impresia acestei particularităţi, care se comportă negativ faţă de

extinderea în direcţia evoluţiei umanităţii, ia naştere, mai ales, atunci cînd caracterul şi situaţia au conformaţia a ceea ce este obstinat, straniu, a ceea ce se întemekizu pe condiţii cu totul deosebite. Dacă trecem în revista tragediile lui Hauptmann, nu poate încăpea îndoială că, printre ele, *Clopotul scufundat* face parte, în modul cel mai hotărît, din categoria tipic-umană. In *Sărmanul Heinrich,* în schimb, ca şi în *Arcul lui Ulise,* sînt descrise cazuri cît se poate de specifice, al căror tragism nu ne înfăţişează nicidecum esenţa unei trepte de dezvoltare a omenirii. Ibsen ar vrea să ştie, fără îndoială, că eroii săi

— Nora, Hedda Gabiei-, Constructorul Solness — sînt înţeleşi în sensul că în fiecare caz, ori de cîte ori o pasiune amoroasă întemeiată mai profund şi mai liber acordă dreptul interior de a trece peste îndatoririle izvorâte, după concepţia obişnuită, din căsnicie, este înfăţişat cazul tipic. în *Sclava* de Fulda ni se prezintă, în schimb, fără pretenţie de valabilitate tipică, numai un caz extrem, cert delimitat, în care femeia are dreptul de a rupe legătura căsniciei, lăuntric nimicitoare pentru ea, şi de a păcătui împotriva exigenţelor curente ale moralei. La Strindberg, conflictele tragice nu pot conta, în genere, decît ca nişte cazuri ciudate, ivite printre firile abscvlut excepţionale (chiar dacă, după opinia autorului, ele posedă şi o semnificaţie tipic umană). La fel trebuie judecate cele două piese ale lui Fritz von Unruh, *Un neam* şi *Loc.* Din domeniul romanului, îl menţionăm pe cavalerul von Glaubigern, perso.najuil zugrăvit cu vigoare în *Cotiga morţilor* de Wilhelm Raabe : acest om de modă veche, străin de lume, prăfuit, liniştit şi singuratic eslo aruncat într-o situaţie tragică datorită unor împrejurări extrem de ciudate. Sau, mă gîndesc la romanul, scris cu forţă severă de Louise von Francois, *Fiii gemeni ni doamnei Erdmuthen :* destinul a doi fraţi, care sp în fruntă ca inamici într-o bătălie din perioada napoi eu neană, constituie un caz .particular nefericit.

Fiecare caz izolat, chiar şi cel mai individual, poale fi corelat, fireşte, printr-o generalizare tot mai rx I insa, cu o treaptă a dezvoltării umanităţii. Totuşi, mi este

vorba de acel personaj în care raţiunea generalizatoare, volatilizatoare transformă cazul particular. Factorul hotărîtor constă, mai curând, în impresia pe care cazul particular ca atare, aşa cuim apare el în reprezentarea poetică, o produce asupra noastră. Şi tocmai în aceasta rezidă acea deosebire importantă. Bineînţeles, deosebirea este, de Mul ei, estompată. Acesta nu este însă un reproş ; caracterul estompat, existenţa unui spaţiu de joc în cadrai căruia deosebirea nu apare limpede şi deci judecata poate oscila, rezidă mai degrabă în natura lucrurilor.

La temelia subîmpărţirii pe care o face pentru tragic, Vischer pune această deosebire importantă, în funcţie de esenţa ei. El opune între ele tragicul culpei simple şi tragicul conflictului moral.[75] Ce-i drept, de această sub- împărţire a lui Vischer se leagă unele lucruri, care nu reies precis în acea deosebire. Aici îşi are locul supra- conceptul eticului în care îşi sitează Vischer subîm- părţirea ; tot aşa, şi conceptul de aleatoriu, pe care el îl înţelege ca fiind caracteristic pentru tragicul culpei simple. Miezul acestei opoziţii rezidă însă în deosebirea dintre tragicul individual-uman şi cel tipic-uman.

2. Speciile tragismului tipic-uman

Interesul major se îndreaptă către tragismul cu pondere tipic-umană ; fie şi numai pentru că, din multitudinea cazurilor aferente acestei specii, se pot separa mai lesne forme pline de semnificaţie. Indic, mai întîi, un grup de cazuri care fac parte din tragicul forţei contrare neîndreptăţite.

Anume, se întîmplă, uneori, ca prăbuşirea măreţului datorită prezentului neîndreptăţit şi fără valoare să fie astfel configurată şi astfel înfăţişată, încît din cazul pai'- ticular să ni se adreseze, perceptibil şi apăsat, antago

---

[75] Vischer, *Asthetik,* **§§ 131 urm. şi 135 urm. Cf. cartea mea despre Grillparzer, pp. 7 urm.**

nismul ostil pe care-l posedă, faţă de finitatea comunii •şi insensibilă, toate *acele fenomene* care tind, cu curaj, să treacă dincolo de limitele finitului. Lăsîndu-1 să acţioneze asupra noastră, cazul particular se extinde în mod atît de transparent, încît face să pătrundă insistent în sufletul nostru, ca destin mereu repetabil al omenescului, obstacolul care ameninţă ceea ce este sublim în deplorabil şi în rău, în mărginit şi în negativ. Pînă la un anumit grad, bineînţeles, *orice* reprezentare a tragicului contraforţei nule acţionează în această direcţie. Numai că enorma deosebire despre care este vorba aici constă în faptul că, o dată, evenimentul tragic nu face decît să amintească de acest destin tipic al omului, făcîndu-ne doar să-i bănuim, în timp ce, altă dată, acest caz particular anumit este de-a dreptul saturat în toate elementele sale de conţinutul destinai menţionat. Şi tocmai această a doua posibilitate ne interesează aici.

Un exemplu izbitor ni-l oferă *Romeo şi Julieta* de Shakespeare. Numai că trebuie considerată . drept forţă contrară nu doar vrajba dintre cele două faîmîlii, ci totalitatea împrejurărilor potrivnice' care stau în calea ceilor doi îndrăgostiţi. In comparaţie cu dragostea transcendentă, fascinantă, dătătoare de fericire supraomenească, aceste împrejurări apar ca ceva josnic, grosolan, sălbatic. Şi astfel, avem impresia (şi anume nu prin abstracţie, ci, întrucît ne adîncirn. afectiv şi vizual, în cazul particular) că, în această lume a urii şi a sălbăticiei, a prostiei şi a hazardului absurd, o iubire de o asemenea frumuseţe şi înaintare 'este sortită, în mod necesar, pieirii. Și această impresie se generalizează în noi, ducîndu-ne mai departe la certitudinea că astfel a fost semnificat un destin, specific pentru tot ceea ce radiază supraomeneşte şi jubilează transcendent. Tieck a auzit vorbind din această piesă „tînguirea elegiacă a efemerităţii vieţii noastre, care răsună din toate bucuriile şi din toate frumuseţile.“ [76] Dacă punem însă întrebarea cum se face că

[76] **Ludwig Tieck,** *Dramaturgische Blätter [Foile teatrale],* **Leipzig, 1852, voi. 1, p. 188.**

teatrul folosește, într-un mod atît de pătrunzător, limbajul tipic-uimamilui, trebuie menţionat îndeosebi contrastul pronunţat, care domină piesa, existent între iubire, în *necondiţionarea* uitării ei de lume şi a savurării exclusive a propriei persoane, pe de o parte, şi lumea rece, crudă, care nesocotește, *în mod la fel de necondiţionat,* această iubire, pe de alta. Să comparăm cu aceasta, de pi'ldă, soarta îndrăgostiţilor (spre a menţiona exemple foarte depărtate unele de altele) din *Intrigă şi iubire* de Schiller, pe aceea din romanul lui Scott *Mireasa din Lamermoor* sau pe aceea din opera *Tosca* de Puccini. Și aici, o iubire curăţă, fierbinte es'te distrusă de asprimea, brutalitatea, mărginirea şi ostilitatea condiţiilor înconjurătoare. Numai că aici cazul particular nu acţionează eu aceeaşi pondere a tipic-um anului.

Dar nu numai destinul unor îndrăgostiţi poate fi tratat în lumina tipic-umană, ci și alte caractere : precursori ai unor idealuri, novatori în religie și artă, eliberatori politici ai omenirii pot fi înfăţişaţi, în pieirea lor datorată unor forţe contrare mizerabile, în așa fel, încît să apară un destin caracteristic al conducătorilor precursori ai umanităţii. Așa se petrec lucrurile cu Savona- rola, la Lenau : nebunia şi ticăloșia, care pricinuiesc pieirea acestui purificator al Bisericii, ne apar ca nişte puteri cărora nu le este supus numai acest precursor al eliberării umanităţii. Aici trebuie scos în relief, încă o dată, *Brand* de Ibsen. în această tragedie, izvorîtă din cea mai acută durere şi din cea mai vitează credinţă, autoruil prezintă destinul de martir al unui suflet de erou, care ia în serios credința în ideal şi- în împlinirea lui și care, fără concesii şi compromisuri, vrea să transpună în viaţă idealul în toată sfinţenia lui aspră şi în toată măreţia lui intolerantă, distrugătoare, şi care, tocmai de aceea, este înţeles greşit şi este abandonat, luat în rîs şi izgonit de mulţime, ca şi de reprezentanţii statului şi ai Bisericii. îl mai menţionez apoi pe Florian Geyer, personajul lui Hauptmann. Eroul acesta decade datorită discordiei şi trădării din propriile sale rînduri,

datorită neînţelegerii şi durităţii acelora care ar l'i trebuit să i se supună necondiţionat, datorită neprioilni< ici epocii deşarte, mărginite; iar reprezentarea acestei pni buşiri, în pofida stilului pronunţat individualizant al re dării ei, este saturată de semnificaţie tipic-umană. Sau să ne imaginăm destinul lui Heinrich Kleist : de pieirea sa sînt vinovate, pe lîngă contradicţiile propriei salle firi, amarele, chinuitoarele, descurajantele dovezi de nerecunoştinţa din partea contemporanilor săi.

Un efect similar de natură tipic-umană se poate obţine, în anumite cazuri, şi în cadrul tragicului contra- forţei *îndreptăţite.* Prin Romeo și Julieta ne putem aminti de Hero şi Leandru la Grillparzer şi, mai de departe, de Tecla şi Max la Schiller. Aceste două perechi de îndrăgostiţi sînt tîrîte spre pieire, bineînţeles, nu de duşmani mîrşavi, ci de puteri cărora nu ie lipsesc deloc măreţia şi dreptul. Uneia dintre perechile de îndrăgostiţi i se opun, prohibitive şi rău-prevestitoare, comandamentele sacerdoţiului căruia i s-a dedicat prin jurămînt fecioara ; la care se mai adaugă apoi, marea întinsă, sălbatică, înspăimântătoare, care se interpune între îndrăgostiţi. Intre ceilalţi doi îndrăgostiţi se ridică forţe de importanţă isto- rico-mondială. Şi totuşi, în aceste două cazuri se produce o impresie similară- cu cea produsă de piesa lui Shakespeare. Ne spunem : de a fi înfrîntă, strivită de puterile aspre, necruţătoare, lucide ale pămîntului este mult prea des soarta dragostei delicate, care trăieşte numai pentru ea însăşi, soarta sufletelor calde, cu privirile îndreptate în sus, sau, aşa cum se exprimă Tecla : soarta frumosului pe pământ. Destinul lui Socrate se va putea încadra ori aici, ori în primul caz, în funcţie do concepţia noastră cu privire la forţele contrare care îi provoacă prăbuşirea.

Pentru ca să facem cunoştinţă multilateral cu tra^i eul tipic-uman trebuie să intrăm în domeniul măreţiei contradictorii (cf. pp. 443 urm.). îndeosebi aici este: faini ■liar tragicul tipic-uman ; îndeosebi aici se desfăşoară e). în forme semnificative.

Tocmai activităţile superioare ale spiritului uman poartă în sine, în mod natural, pericolul ca persoanele care li ise consacră, să-şi piardă echilibrul, ca laturile lor spirituale să fie puse într-un raport conflictual ostil şi să fie provocate în ele ca grele lupte interioare. Se poate spune chiar că umanitatea ar fi lipsită de o mulţime de creaţii dintre cele mai specifice şi mai viguroase din domeniul căutării adevărului şi din cel al activităţii artistice şi politice, dacă printre spiritele creatoare din aceste domenii nu s-ar fi găsit, pe lîngă firile sănătoase şi armonioase, şi unele firi contradictorii, cu o predispoziţie nefericită.

Cercetarea adevărului, îndeosebi în măsura în care este de natură filozofică, aduce cu sine' primejdia de a tîrî tocmai spiritele devotate ei cu pasiune în îndoieli generatoare de confuzii şi temeri, sau chiar într-o funestă deznădejde în ceea ce priveşte orice fel de cunoaştere ; apoi, primejdia de a duce raţiunea, cu o inexorabilă necesitate, la convingeri care răpesc sufletului liniştea, im- punîndu-i o renunţare amară, pe scurt, contrazicîndu-1 categoric ; dar, tot aşa, şi primejdia de a conferi omului

o semeaţă mîndrie a cunoaşterii, de a-l face să nesocotească limitele omenescului, predispunîndu-1, astfel, să privească cu bunăvoinţă şi alte înfumurări şi excese. Sînt vizaţi prin aceasta cei mai de seamă germeni tragici aflaţi în mod firesc exact în cea mai entuziastă şi mai fierbinte cercetare a adevărului. Desigur, germenii tragici proprii năzuinţei spre cunoaştere nu se dezvoltă în oricare gînditor filozofic într-atît, încît să devină lupte reale, adesea nici măcar predispoziţii pentru asemenea lupte. Există în domeniul cunoaşterii minţi remarcabile, a căror viaţă interioară prezintă în permanenţă o claritate atît de vioaie, o sănătate atît de viguroasă, încît în ele nici măcar nu apar *stări de spirit* tragice. Totuşi, acei germeni tragici înseamnă ceva tipic pentru aspiraţia omului la cunoaştere. Printre feluritele caractere care îşi consacră viaţa luptei pentru cunoaştere, se vor găsi, întotdeauna, destul de multe care să reprezinte un teren prielnic dezvoltării mai mult sau mai puţin pronunţate ;i unuia sau altuia dintre pericolele tragice menționate. Ha se poate afirma chiar că anumite figuri valoroase alo filozofiei cu greu pot fi văzute altfel decît ca gînditori <-u structură contradictorie şi pesimistă. Amintesc concepţiile asupra lumii ale lui Heraclit, Pascal, Rousseau, Schopenhauer, Bahnsen, Nietzsche.

Dacă e să căutăm în literatură exemple de tragism lăuntric al setei de cunoaştere şi al căutării adevărului, fiecăruia îi vine în minte, în primul rînd, *Faust* de Goethe. Primele scene ne arată desperarea lui Faust în legătură cu totalitatea ştiinţei, de unde decurge apelul primejdios la mijloacele magiei, rezultatul fiind o nouă dezamăgire, dezolare, desperare şi apoi iarăşi — terenul este acum pregătit — deşteptarea adîncurilor senzualităţii în sufletul lui Faust. Altfel se manifestă tragismul năzuinţei spre cunoaştere la Manfred, eroul lui Byron : suferinţa lui Manfred îşi are originea, printre altele, şi într-o cunoaştere care pătrunde neînfricată pînă la temelia lucrurilor, întrezărind, astfel, adevăruri care fac ca spiritul să fie nefericit. Dealtminteri, în ambele cazuri, tragismul este departe de a se epuiza prin răul împletit cu setea de cunoaştere. Dar şi Cain şi Lucifer, la Byron, sînt titani răzvrătiţi ai dorului de cunoaştere. Brandes are dreptate, pînă la un anumit punct, cînd îl concepe pe Lucifer ca pe purtătorul de lumină, ca pe geniul ştiinţei, ca pe semeţul şi răzvrătitul spirit al criticii. [77] Poate fi amintit aici şi fanaticul teoretician Robert Greslou din romanul lui Bourget *Discipolul:* el arată că nevoia excesivă de cunoaştere, mai cu seamă aceea a analizei psihologice, îl face pe om nenatural şi neuman, şi că omenia reprimată se împotriveşte, răzbunîndu-se şi fiind cu atît mai umană. Să nu uităm aici lirismul : tragismul cutezanţei cunoaşterii împrumută, adesea, exprimarea lirică. în poemele lui Leopardi, dar şi în ce Ic ale lui Lenau, se pot găsi numeroase dovezi zguduitoare îti acest sens. Dintre poeţii lirici moderni. Delle Gr;izi<*

---

[77] **Georg Brandes,** *Shelley und Lord Byron [Shelley* **yi** *Lord Byron],* **Leipzig, 1893, p. 112.**

se înscrie în această categorie, de pildă cu poemul ei *La miezul nopţii*. Imnul *De pe munţi înalţi* de Nietzsche înfăţişează tragismul însingurării, care însoţeşte escaladarea celor mai abrupte înălţimi ale cunoaşterii. Geniala matematiciană Sofia Vasilievna Kovalevskaia, aşa cum ne-o descrie Letffler, prezintă o îmbinare specifică a tragismului cercetării eu tragismul spiritului artistic şi al iubirii.

Cam acelaşi lucru se poate spune despre dezvoltarea activităţii artistice. Este momentul să semnalăm pericolele ei tragice.

Dăruirea întru totul artei, îndeosebi cînd este de natură pasională şi exclusivă, poartă în sine primejdia de a intensifica sentimentul, fantezia şi judecata pînă la suprarafinament şi supraexcitabilitate, de a le face să fie înclinate spre degenerări maladive, de a pune sufletul artistului sub dominaţia capriciilor, a unor afecte care izbucnesc brusc şi cedează tot atît de brusc, de a-l face neîncrezător, susceptibil, pesimist faţă de oameni, produ- cînd în el un neplăcut amestec de moliciune şi de asprime. Dacă însă, în felul acesta, judecata obiectivă, chibzuită este îngreunată sau chiar împiedicată, intervin apoi, mult prea uşor, grave îmbolnăviri ale voinţei : neîncredere în propria putere de acţiune, nehotărîre, teama de a acţiona, înclinaţia spre acţiuni necugetate, fără rost. Trebuie avut in vedere şi altceva : cu cît artistul zăboveşte mai necondiţionat .pe culmile depărtate, abrupte, ale artei, cu atît mai mult işi pierde perspectiva şi unitatea de măsură pentru mărunţişurile, complicaţiile şi servituţile vieţii practice. El se .poate simţi şi împins de exigenţele geniului său să rupă cu viaţa ordonată clar, conformă cu îndatoririle. Morala geniului intră într-un conflict fatal cu etica obişnuită, îndeobşte .recunoscută. La aceasta se mai adaugă, apoi, groaznica primejdie ca şi creaţia artistică, răscolind fantezia şi pasiunea şi reclamînd, eventual, şi trăirea din nou a unor ■simţăminte nesănătoase, voluptoase, deşarte, să alimenteze prea lesne poftele senzuale, mai ales .pe cele sexuale, ale artistului şi să le intensifice, poate, pînă la exces. Demonul insaţiabiiităţii sexuale este reversul cel mai periculos al geniului suprem al artei, după cum ne mvaţă nenumărate exemple din toate timpurile. Iar tragismul acesta este ascuţit de împrejurarea că unele creaţii artistice, a căror absenţă ar însemna pentru noi un gol uriaş, cu greu ar fi putut lua naştere, dacă realizatorii lor nu ar fi fost firi cu predispoziţii periculoase într-o direcţie sau alta. Amintesc arta lui Byron, a lui Hebbel, a lui Richard Wagner. Roadele şi văpăile de un farmec rar ale liricii lui Von Brentano ar fi cu neputinţă dacă poetul ar fi fost o natui'ă echilibrată. în sfîrşit, trebuie să ne aducem aminte de un lucru : creaţia artistică, cu cît este mai îndrăzneaţă, cu cît merge pe căi mai nebătătorite, eu atît mai sigur provoacă nerecu- noaştere şi reprobare, •mobilizîndu-i împotriva sa pe toţi adepţii devotaţi ai tradiţionalului.

Goethe ne-a dăruit în *Tasso,* iar Grillparzer în *Sappho, o* tragedie a artei. în ambele opere, tragismul se dezvoltă din măreţia aspiraţiei lor artistice, iar aceasta are drept revers stări de spirit, dorinţi, nevoi, prin care tragismul intră într-un raport 'eronat şi funest cu realitatea şi cu pretenţiile ei. Numai că la Tasso acest revers este concretizat mai mult în direcţia

nervozităţii, neîncrederii, neîndemînării, nestatorniciei, în vreme ce la Sappho el apai'e în forma dorinţei de a concilia prăpastia, resimţită dureros, dintre artă şi viaţă printr-o dragoste cutezată proaspăt şi tinereşte, plină de bucuria vieţii şi a simţurilor. Altfel este modelat tragismul condiţiei artistului în piesa lui Ibsen *Cînd noi morţii vom învia.* Sculptorul Rubek este într-atîta de pierdut în sfinţenia şi castitatea creaţiei artistice, încît ignoră puternicele chemări ale vieţii ispititoare, clocotitoare. Prin acest dispreţ, el pricinuieşte o rană gravă, mortală vieţii, care a intrat în mediul lui sub chipul Irenei şi care ;i vrut să-i tragă 'după ea. Iar acum, viaţa astfel jignită şi repudiată se răzbună pe el. Într-o direcţie cu totul alia se află tragismul artistului în *Clopotul scufundat* de Hauptmann. Aspiraţiei ioovînşitoare a turnătorului de clopote Heinrich, viaţa rînduită clar şi cu măsură nu-i

oferă nici un spaţiu de desfăşurare. Năzuinţa sa fierbinte tinde să unească intre ele creaţia artistică şi o viaţă trăită în beţia unităţii naturii şi în activitatea de izbăvire a oamenilor. De dragul acestei unităţi rîvnite, el vatămă în mod criminal biffrefle rânduieli comune ale oamenilor, punîndu-şi astfel propriul for interior într-o stare de conflict tragic. La Sudermann, Willy Janikow din *Sjîrşitul Sodomei* şi Magda din *Patria* sînt reprezentanţi ai tragismului de artist. în prima piesă, tragismul constă în decăderea artistului într-o desfrânare pustiitoare ; în a doua, în încurcăturile legate de faptul că sîngele de artist duce la o suverană aspiraţie spre libertate şi la o viaţă de .plăceri în stil mare. Dumas-tatăl a dat, şi el, în piesa sa *Kean,* o contribuţie la tragismul artistului, dar în felul lui (adică : în trăsături viguroase, pătimaşe, fascinante, însă totodată cu dorinţa de a produce efect şi cu distorsiuni grosolane). Dacă se pune chestiunea să căutăm piese în care tragismul artistului constă în a fi neînţeles şi persecutat, putem menţiona *Correggio* de Oehlenschläger şi *Camoes* de Friedrich Halm. Camoes însuşi vorbeşte însă, şi el, în *Lusiade* — cu o mîndră tristeţe, care are ceva tragic în ea —•, despre neînţelegerea şi nerecunoştinţa întâlnite de el.

Dar şi domeniul acţiunii propriu-zise, al intervenţiei în lumea exterioară, al stăpînirii naturii şi omului este apt să provoace implicaţii tragice. în acest context, .contează îndeosebi activitatea politică şi publică şi, în cea mai mare măsură, activitatea istorică. Energia clocotitoare, voinţa îndărătnică şi virilă care se încumetă bucuros să încerce acţiuni extreme, dorinţa de a merge direct la ţintă, de a evita orice jumătate de măsură, de a păşi neabătut, pînă la capăt, pe drumul ales — toate acestea duc prea uşor la lupte tragice. Aoolo unde voinţa este puternic dezvoltată, acţiunea se transformă lesne în lezarea dreptului formal, în încălcarea şi sacrificarea necruţătoare a liniştii şi a fericirii altora, în violenţă şi lipsă de conştiinţă. îndeosebi, dacă i se mai adaugă o extraordinară capacitate de a porunci şi stăpîni, este iminent pericolul ca vigoarea şi eroismul acţiunii să aibă

il rupt revers asprime, duritate şi cruzime, Ba chiar se punte afirma că, deoarece unele sarcini istorice nu pot li rezolvate altfel decît prin violenţă, fie de sus, fie de ins, evoluţia statală a umanităţii conţine, în mod necesar,
i li ferite tentaţii, care ar putea deveni un destin tragic loemai pentru personalităţile istorice înzestrate cu voinţă formidabilă. Dealtminteri, fapta cu dublul aspect de măreţie şi vină nu trebuie să fie neapărat însoţită de lupte interioare ; îşi au locul aici şi cazurile în care cel ce acţionează, comiţînd actul de violenţă, ia asupra sa, împăcat cu sine şi neabătut, fapta săvîrşită şi consecinţele ei. în acest caz, actul de violenţă provoacă, prin implicaţii *exterioare,* suferinţă şi pieire. în prima formă, acest tragism al eroului eu voinţă formidabilă îl întîlnim în Wallenstein[78]; în a doua formă, în Coriolan. Wallenstein ajunge la hotărîrea fatală abia după lupte lăuntrice lungi şi extenuante ; în schimb, Coriolan, acest om chipeş, distins, viril, puternic recurge la faptele sale periculoase în mod brusc, prompt, fără şovăire şi îndoială. Asupra unui alt soi de tragism al acţiunii istorice atrage atenţia Richard Wagner, cînd spune : „Abia în lumina destinului şi a suferinţei regilor poate fi adusă la o recunoaştere deplină semnificaţia tragică a lumii“. In vreme ce comandantul de oşti şi omul de stat rămîn încă realişti practici, idealul — a realiza o adevărată dreptate şi omenie
— este cauza regelui. Acestea sînt însă tocmai „idealuri irealizabile[14]. De aceea, „individul întru totul nobil, cu

---

[78] Eugen Kuhnemann găseşte că miezul tragismului figurii lui Wallenstein rezidă în. faptul că acesta dă dovadă de o nemăsurată orbire faţă de soartă, că este înşelat în certitudinea sa de marile forţe ale vieţii *(Schiller,* **Miinchen, 1905, pp. 460 urm., 477 urm.). Acesta este însă numai unul dintre aspectele care întăresc şi care colorează în mod special tragismul lui Wallenstein. Am impresia că punctul său central se află în faptul că o voinţă de stăpînitor, superioară şi cutezătoare, recurge la mijloace violente, întunecate şi urîte, fiind determinat astfel să decadă din eul său cel bun. Eroarea lui Wallenstein în alegerea mi'jloacelor, extraordinara lui orbire faţă de destin îmi par a fi, în comparaţie cu aceasta, un fel de adaos, de supliment.**

adevărat regai“ este „destinat nefericirii" \ Un tragism cu totuil diferit al acţiunii istorice rezultă, iarăşi, dacă de impulsul de a acţiona se leagă neîncrederea în îndatoririle şi idealurile în spiritul cărora urmează a se acţiona. Acesta este cazul cu romanul *Regii* de Lemaître : tînărul rege este chemat să înfăptuiască acţiuni energice, dure, dar se simte paralizat de scepticismul cu care îşi priveşte propria domnie.

S-a spus adeseori : în acţiune ca atare îşi are, din oficiu, rădăcinile tragismul. Căci orice acţiune este întovărăşită de fenomene secundare neintenţionate de către cel ce acţionează, iar acesta intră, astfel, în conflict cu aspra lume înconjurătoare. [79] Dar și împrejurările care ar trebui cântărite şi luate în considerare de cel ce acţionează sînt prea variate și complicate, pentru ca acest lucru să poată avea Ioc in toată întinderea. Astfel, orice acţiune devine îngustă şi unilaterală. Sau : cel care trece la acţiune se străduieşte să ţină seama de toate împrejurările. Dar atunci intervine o paralizare a energiei. Am impresia că această opinie se întemeiază pe o puternică exagerare. Există nenumărate acţiuni nelegate de urmări producătoare de conflicte. De asemenea, chiar în cazurile dificile, acţiunea se poate organiza, de cele mai multe ori, prin chibzuială şi inteligenţă, în aşa fel, încît consecinţele neintenţionate cu conţinut conflictual să fie evitate cu *maximum de probabilitate.* Şi apoi, luarea în considerare a tuturor condiţiilor şi circumstanţelor demne de a fi luate în considerare nu face parte, cîtuşi de puţin, din categoria lucrurilor rare, cu atît mai puţin a celor imposibile. Se poate spune numai, după toate acestea.
că în acţiune ca atare rezidă *posibilitatea* unor conflicte tragice. Fraza aceasta nu are însă mare valoare, căci i se poate opune, cu aceeaşi îndreptăţire, fraza contrară : in acţiune ca atare rezidă şi posibilitatea netragismului. Numai dacă luăm acţiunea în înţelesul restrâns, foarte accentuat, aşa cum doresc s-o ştiu ânţelească aici, poate l'i vorba despre o natură tragic-pericuiloasă a acţiunii.

Iubirea poate fi privită, şi ea, prin prisma tragismului tipic. Există multe opere literare în care tocmai dragostea exaltat dătătoare de fericire, dragostea ca pasiune mare, în stare să farmece, profund transformatoare este reprezentată în mod accentuat drept o putere care îl mistuie lăuntric pe om, îl răscoleşte chinuitor, sau care duce Ia decepţie, la saturaţie, la inconstanţă, sau care chiar otrăveşte sufletul, făcîndu-1 pe om lipsit de conştiinţă. Intîlnim, adesea, o astfel de reprezentare a iubirii mai ales în romanele moderne. Dar nu trebuie să înscriem în acest context cazurile în care dragostea este reprezentată exclusiv ca o beţie senzuală ordinară, cu consecinţe distructive. Infectările morale, produse de dragoste, de exemplu

[79] **Aşa se petrec lucrurile lui Jonas Cohn, în dizertaţia bogată în conţinut:** *Das Tragische und die Dialektik des Han- ăelns [Tragicul şi dialectica acţiunii],* **în scrierea festivă** *Johannes Volkelt* **(1918), pp. 33 urm. Cf. şi ce spune Jaspers despre „vină“** *(Psychologie der Weltanschauungen [Psihologia concepţiilor asupra lumii],* **pp. 242 urm.).**

în *Minciuni* de Bourget sau în *Sappho* de Daudet, nu ţin de tragismul tipic al dragostei. Ca să poată fi vorba despre un asemenea tragism, autorul trebuie să confere dragostei un stil măreţ şi îndrăzneţ, un avânt ideal, cu toata beţia simţurilor. în felul acesta sînt reprezentate pasiunile şi destinele Anei Kare- nina la Tolstoi, ale lui Litvinov în *Fum* de Turgheniev, ale lui Don Jose in *Carmen* de Merimee, ale lui Marcus Paetus în *Arria şi Mesalina* de Wilbrandt. Iubirea apare, aici, ca o putere demonică, o putere care îl duce la pieire tocmai pe acela care i se dăruieşte cu sufletul plin de dor şi de bucurie exultantă, cu evlavie şi genialitate, în acest context, merită a fi menţionată, cu un accent deosebit, Isolda din romanul *Semianimalul* de Heleno Bohlau : dragostea ei este un fierbinte dor de viaţă şi de fericire, de ceva măreţ, extraordinar, o năzuinţă pătimaşă spre lumea de dincolo de cea burgheză ordonată, o compasiune pentru femeia care suferă, oprimată, căi- cată în picioare, o repulsie faţă de nenumăratele bestii umane reci, de care e plină lumea.

Evoluţia spiritului omenesc conţine însă şi în altă privinţă primejdii tragice ; nu numai atunci cînd, aşa cum a fost cazul pînă acum, luăm în considerare activităţile majore ale spiritului uman, prin care iau naştere marile bunuri ale umanităţii, ca filozofia, arta, statul, fericirea în dragoste, ci şi atunci cînd considerăm evoluţia spiritului fără a ţine seama de acestea. Pentru ca toate posibilităţile valoroase prezente în sînul naturii umane să fie configurate, pentru ca tot ce este în stare să realizeze spiritul omenesc în materie de rafinament şi inferioritate, de forţă genială şi cutezanţă să iasă la lumină, trebuie să existe şi firi cu o constituţie neuniformă, dezechilibrate, dezvoltate peste măsură, ba chiar certate cu ele însele, firi cu abisuri şi hăuri, cu unghere şi ascunzişuri ciudate, eu suişuri şi coborîşuri abrupte, cu intensificări supraomeneşti, pe scurt : firi cu o predispoziţie tragică. Se poate afirma, în acest sens, că toate caracterele tragic periculoase de felul celor amintite sînt solicitate teleologic. Şi aşa cum sînt solicitate *teleologic,* tot aşa le scoate la iveală şi evoluţia speciei omeneşti, în toate timpurile, *in mod efectiv.* Omenescul își trăiește traiul cu adevărat nu numai în firi armonioase şi sănătoase, ci şi în firi amestecate inegal şi contradictoriu.

Aceasta nu înseamnă, fireşte, că *orice om* care a crescut ciudat şi strîmb, că *orice* om evoluat spre defecţiuni şi excrescenţe, spre comprimare şi proliferări, ar reprezenta, fie şi numai pentru acest motiv, ceva tipic-uman. Mai curînd va trebui examinat, de la caz la caz, dacă este vorba numai despre o configurare accentuat-indivi- duală a unor dizarmonii omeneşti sau despre o pierdere a echilibrului, caracteristică pentru dezvoltarea spiritului uman. Găsim o asemenea dezarmonizare, de exemplu, în Hamlet, în Heloisa la Rousseau, în Werther la Goethe, în Harold la Byron. în schimb, Don Bastiano din *Simone Grisaldo* de Klinger, Klingsohr din *Vrăjitorul din Roma* de Gutzkow, Hackert din *Cavalerii spiritului* de acelaşi autor, Holofern şi Irod la Hebbel poartă, mai degrabă,

pecetea individual-umanului. Gustav din *Struhunii* de Mickiewicz, cu excesul lui, aproape dement, de simţire .şi visare, pe de o parte, şi cu lipsa simţului realităţii, |>c de alta, cu ciocnirile lui stridente dintre moliciunea şovail,u;ire şi îndrăzneala dispreţuitoare, dintre iubiri şi blcutcmc, dintre autoamăgire şi perspicacitate este, şi el, aslIVI descris, încît eşti captivat mai curînd de forţa unui caz de o stranie individualitate. în contrast cu acesta, Konrad, din aceeaşi operă literară universală, este un reprezentant remarcabil al tragicului tipic-uman. Sentimentele în legătură cu Dumnezeu, cu lumea şi cu eul nu au fost exprimate aproape nicăieri cu o forţă titanică mai pătimaşă. în literatura contemporană, întâlnim, adeseori, firi intrate în conflict cu ele însele, dar, în majoritatea cazurilor, mai mult în maniera individual-umanului. Menţio- nîndu-i, de exemplu, pe poetul Maurice din *Beţia* de Strindberg, pe profundul Tersit din tragedia omonimă a lui Ştefan Zweig, pe Gabriel Schiliing la Hauptmann, pe Kurt, personajul principal al excelentei piese *Un erou pe jumătate* de Eulenberg, nu fac decît să evoc cazuri cărora nu le lipseşte complet tipic-umanul, dar în care acesta nu constituie totuşi amprenta hotărîtoare.

înmănunchez într-o grupă distinctă cazurile al căror tragism este specific unor *anumite* trepte ale evoluţiei umanităţii. Tragismul cercetătorului cu aspiraţii insaţiabile, al artistului suprasensibil, al eroului dominator, al îndrăgostitului demonic, al melancolicului fantast de genul lui Hamlet se poate ivi *în cele mai diferite* etape ale evoluţiei umane. Alte tipuri de tragism sînt, dimpotrivă, legate mai mult de anumite perioade de dezvoltare. Astfel, problema tragică a figurii Kanl Moor, cînd o examinăm în profunzimea ei (cf. p. 459), se leagă de acele trepte de evoluţie a omenirii în care cultura a degenerat, devenind o legalitate şubredă şi ipocrită, iar natura maltratată vrea să-şi recucerească, în zvîcniri furtunoase, drepturile. Dintre personajele lui Grillparzer, Libussa intră în mod deosebit în această categorie : conflictul tragic căruia îi cade pradă este caracteristic pentru epocile în care un popor este pe punctul de a părăsi con

vieţuirea liniştită, îngustă, misterioasă, cu natura şi de a trece la o activitate culturală dură, raţională, doritoare de progres. Ceva asemănător se poate spune, în ciuda tuturor deosebirilor uriaşe, despre *Pădurarul ereditar* de Ludwig. Numai că problema tipic-umană nu-şi găseşte aici o împlinire clară şi pură, datorită unei îngrămădiri de neînţelegeri şi hazarduri. Grillparzer şi-a adîncit-o şi pe Medeea în sensul că în ea transpaie cel puţin un destin tipic-uman : conflictul dureros, în care poate fi implicată o forţă primară barbară, măreţ înzestrată, cînd se întîlneşte cu o cultură ponderată, frumoasă. Wilden- bruch se înscrie în această categorie cu piesa sa *Fiica lui Erasm.* Autorul a făcut aici încercarea de a prelucra tragismul prevăzătorului, timidului umanist, care nu vrea să fie deranjat în munca lui de erudit. Erasm nu este în stare să se măsoare cu vremea care progresează năvalnic şi demonic şi rămîne, în cele din urmă, însingurat şi înfrînt. Este un tragism tipic perioadei durerilor de facere ale Reformei : umanismul intelectual se ciocneşte cu izbucnirile emoţionale provocate de epoca nouă şi trebuie să suporte ca lumea să-i calce în picioare şi să treacă mai departe.

Apoi, trebuie menţionat aici, în mod energic, Ibsen. Începînd cu *Stîlpii societăţii,* aproape toate piesele sale au ca temă ciocnirea dintre două forme ale moralităţii : o treaptă şudrebă, docilă, îngustă, neverosimilă, convenţională a moralităţii, care e veche, depăşită şi care merită să piară, şi o formă a moralităţii care aşază în centrul său afirmarea cutezătoare, bucuroasă, a individualităţii distinse, libere, stăpîne pe sine şi care ţinteşte spre viitor. Lupta aceasta are loc în două forme : *parţial ca luptă exterioară,* în cadrul căreia reprezentanţii moralităţii vechi şi noi se înfruntă între ei. Nora, Ellida, Hedda, de pildă, îşi au duşmanii — exponenţii vechii moralităţi ■— în soţii lor, Pastorul Rosmer în cumnatul său. Doctorul Stockmann în întregul oraş. Şi *parţial ca luptă interioară :* în una şi aceeaşi persoană, forul interior este împărţit între cele două forme de moralitate. Iar acest fenomen se produce, la rîndul lui, tot în mai multe

forme : caracterul divizat ori se înalţă, prin eforturi susţinute, ca Nora, Doctorul Stockmann şi soţii din *Micul Eyolf,* fie şi cu preţul unor dureri tragice, totuşi vitejeşte şi cu succes, spre treptele mai înalte, ori este paralizat lăuntric şi naufragiază, încereînd să se înalţe pînă la nivelul omenirii nobile, libere, ca Pastorul Rosmer, Rebecca şi Constructorul; ori este, în general, un reprezentant confuz şi impur al treptei superioare a umanităţii, ca Doamna Alving, Hedda Gabler şi Borkmann (dacă nu este vorba chiar despre caricaturi ale treptei ideale, ca în cazul tînărului Ekdal şi al lui Gregor Werie din *Raţa sălbatica).* In felul acesta, Ibsen a prelucrat pentru literatură probleme tragice, care pentru zilele noastre, cu lupta lor pentru forme de moralitate mai libere şi mai demne, sînt tipice. Ce impuls considerabil a dat, astfel, Ibsen dramaturgiei rezultă din noianul de piese care, de atunci încoace, au pus în centrul acţiunii lor tragica evoluţie ascendentă a unui personaj către o concepţie mai liberală, mai modernă asupra moralităţii şi a menirii omului. De obicei, un personaj care reprezintă clar şi hotărît spiritul liber se întîlneşte cu un altul care mai trăieşte în aspiraţii neclare şi într-o îngustime sugrumată şi acum îi deschide acestuia ochii în ceea ce priveşte menirea lui adevărată şi nedemna lui existenţă de pînă acum. Aşa se petrec lucrurile cu Mariana din piesa omonimă a lui Cari Hauptmann, cu Drude din *Hibernarea* de Dreyer şi, cel puţin în mod asemănător, cu Johannes Vockerat la Gerhart Hauptmann şi cu Ana din *Tinereţe* de Halbe.

Multe dintre personajele menţionate de mine ca exemple posedă, într-o măsură însemnată, *geniu.* Tocmai geniul este mai cu osebire expus implicaţiilor tragice tipic- umane. Acesta e cazul fie şi numai pentru că evoluţia artei, a căutării adevărului, a conducerii statale — adiofi a unor domenii ale căror progrese şi mutaţii depind. în mare măsură, de personalităţi geniale — constituie un teren deosebit de prielnic pentru dasfăşurarea unor lupte tipic tragice. Mai atragem atenţia, în mod deosebit, asupra a două forme ale tragicului tipic, specifice geniului.

Este foarte firesc ca oamenii geniali să fie măsuraţi de anturajul lor neînţelegător, cumsecade, dar cu mentalitate meschină, demodat, eventual chiar invidios sau răuvoitor, cu etalonul moralei convenţionale, mărunte, filistine, cu cel al omeniei obişnuite, mediocre, şi să li se reproşeze că se acomodează eu condiţii modeste, cu o carieră tradiţională, cu o viaţă cuminte, întru totul burgheză. De aici pot rezulta tensiuni și descărcări îngrozitoare, amărăciune, degenerare, desperare. Bahnsen, mai ales, a aruncat o lumină puternică asupra acestei primejdii tragice, căreia îi este expus geniul.[80] Acest destin tragic al omului genial intervine în numeroase piese modeme. El constiuie punctul central în *Patria* de Sudermann : Magda, artista excepţional de genială, a cărei viaţă este o scînteietoare sărbătoare a libertăţii, trebuie să se supună disciplinei demodate şi dur onorabile a casei părinteşti. Tot aşa, şi Corinna din romanul doamnei de Stael face parte din această categorie, în măsura în care pieirea ei este motivată de faptul că Oswald, amantul ei, datorită spiritului său îngust, plin de prejudecăţi, nu este în stare să ia hotărîrea sublimă de a o urma pe drumul liber, larg, spre care o mînă în mod necesar geniul ei.

Un al doilea pericol tragic specific geniului constă în aceea că acesta își exagerează exigenţele şi aspiraţiile, devenind astfel, cu adîncă durere, conştient de imperfecţiunea şi finitatea oricărui lucru omenesc. Geniul năzuiește spre supraomenesc, spre suprafinit, ar vrea să sară peste limitele omenescului, să obţină ceea ce nu se poate obţine, să epuizeze inepuizabilul. El primește, astfel, limitele care i se opun totuși în mod energic pretutindeni — senzualitatea, efemeritatea, spaţialitatea, relativitatea, hazardul, slăbiciunea, răutatea — drept ceva umilitor, înjositor, dureros de iritant. Geniul suferă din cauza ciocnirii stridente dintre ideal și finitatea comună. Nu există un exemplu mai bun pentru această situaţie decît Faust la Goethe. Pornirea lui spre cercetare, setea lui de unitate cu natura, ardoarea lui de a trăi — totul poartă în sine trăsătura infinitului ; şi în toate aceste direcţii se izbește de brutala replică a finitului. Mai ales Vischer a urmărit semnificaţia tragică a lui Faust sub unghiul profunzimii care se deschide în această direcţie. [81] Altfel stau lucrurile acolo unde geniul, prin exacerbarea aspiraţiilor sale, decade în fals, în respingător, în ridicol, suferind astfel grave dezamăgiri. Acesta este cazul eroului romanului lui Wilbrandt *Insula Paştilor.*

Pînă acum, am înţeles, tot timpul, tragismul tipic- uman în aşa fel, încît obiectul propriu-zis al reprezentării îl constituiau destinele unor oameni *individuali,* iar destinul *omenirii* nu era decît ceea ce străluminează, ceea ce

---

[80] **Bahnsen,** *Das Tragische als Weltgesetz [Tragicul ca lege universală],* **pp. 24 urm. în acest context se înscrie şi ceea ce remarcă Richard Wagner în legătură cu Lohengrin, cu privire la propriul său destin tragic** *(Eine Mitteilung an meine Freunde; Werke IO comunicare către prietenii mei; Opere],* **ediţia a 2-a, Leipzig, 1888, voi. 4, pp. 296 urm.).**

[81] **Vischer,** *Goethes Faust [Faust de Goethe]; Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts [Noi contribuţii la critica poemului],* **Stut-**

devine manifest prin şi în acel obiect propriu- zis. Există însă şi cazuri (bineînţeles, nu prea frecvente) în care situaţia şi evoluţia tragică a umanităţii alcătuiesc obiectul *nemijlocit* al operei literare. Pe tărîm epic şi dramatic, acest lucru nu este cu putinţă decît cu ajutorul unor simboluri, al căror înveliş transparent îngăduie 'evidenţierea suferinţei şi zbuciumului umanităţii ca obiect direct. In prima parte a operei lui Goethe, *Faust* nu acţionează ca simbol; în schimb, în partea a doua, el frizează adeseori simbolicul, de pildă, în drama Elenei. Feeria lui Strindberg face parte întru totul din această categorie. Toate personajele acestei opere literare nu sînt decît simple învelişuri translucide, diafane, ale unei profunzimi a concepţiei asupra lumii : lumea îşi datorează existenţa unui „păcat al cerului[82] ; ea este plină de contradicţii^sumbre, incurabile ; spiritul este surghiunit în substanţa grosolană, nesimţitoare, tocită a trupului ; tot ce este superior — iubirea, entuziasmul, virtutea — este viermănos şi subminat; prin existenţă trece un suspin şi .un dor de izbăvire. In literatura lirică, destinul tragic al omenirii poate fi reprezentat cu mult mai direct, fără ajutorul unor simboluri transparente.

Altfel se pune, fireşte, chestiunea, dacă filozoful tratează despre tragismul umanităţii ca filozof. Atunci s-a făcut abstracţie de orice reprezentare artistică şi nu trebuie să se ţină seama de loc de destinul unor oameni *individuali.* Se ia în considerare mintal omenirea ca omenire, cultura în calitate de cultură sau chiar un caracter popular ca atare, un curent istoric ca atare, în sensul de a se vedea dacă şi în ce măsură conceptul de tragism ar putea fi aplicat la aceste totalităţi unitare mari. Astfel, Georg Sknmel a studiat, într-un articol bogat în idei, în ce măsură ar putea fi vorba despre o tragedie a culturii.[83]

De tragicul tipic-uman ţin şi unele dintre cazurile în care în *centrul* operei literare stau destinele zeilor şi semizeilor, în care are loc, aşadar, mult mai mult decît o simplă intervenţie divină în treburile omeneşti. Ca exemple excelente pot servi *Prometeu* de Eschil şi tetralogia *Inelul Nibelungilor* de Wagner, aceasta din urmă îndeosebi în primele ei părţi. Aceste opere prezintă în mod exemplar, în trăsături viguroase, tragismul speciei umane. Tragismul zeilor şi al lumii la *Voluspă* din *Edăa* este mai rece.

Renunţ la urmărirea tragicului individual-uman în diferitele iSa'le întruchipări. Oricum, nu s-ar putea extrage aici, în bune condiţiuni, tipuri semnificative repre- zentînd o mulţime de cazuri individuale (cf. p. 462). Ce înseamnă însă tragicul individual în general a fost lămurit îndeajuns prin expunerile din introducere şi după aceea prin clarificarea de care s-a bucurat datorită prezentării amănunţite a antitezei sale. Tot aşa, nu mai are

---

gart, 1875, pp. 315 urm.

[83] **Georg Simmel,** *Philosophische Kultur [Cultura filozofică]; Gesammelte Essais [Culegere de eseuri], Leipzig,* **1911. (în aceasta :** *Der Begriff und die Tragodie der Kultur [Conceptul şi tragedia culturii],* **pp. 245 urm.; îra special pp. 263 urm.).**

nevoie de explicaţie faptul că nu vor lipsi cazurile d<> tranziţie. Aceasta este în firea lucrurilor. La Calderon, de pildă, tipic-umanul este prezent aproape pretutindeni numai disimulat, numai transparent. Conflictul în remarcabilul său Luis Perez aminteşte întrucîtva de *Kohlhaas* la Kleist, dar, datorită condiţiilor de timp, de loc şi individuale în care a creat Calderon, este oarecum astfel legat, încît nu este în stare să se elibereze pînă la transparenţa tipic-umanului. Ceva similar se poate spune şi despre filozofia -onirică pesimistă a lui Sigis- mund din *Viaţa este vis.* Tot aşa, trebuie să înlăturăm multe coji şi înflorituri de pe *Parzival* de Wolfram, dacă vrem să pătrundem pînă la tragismul tipic-uman ascuns în el.

DESFĂŞURAREA EVOLUŢIEI TRAGICE

1. Schema desfăşurării tragice

Capitolul acesta se referă la *procesul tragic.* înţeleg prin aceasta o succesiune de evoluţii exterioare şi interioare, .în oare tragicul se consumă pînă la un punct culminant. Un asemenea punct culminant nu se găseşte numai acolo unde tragicul se termină prin moarte fizică, prin descompunere mintală, pe scurt prin pieire, ci chiar şi acolo unde suferinţa tragică avansează pînă la un grad insuportabil sau care ameninţă grav viaţa exterioară şi interioară şi se îndreaptă, după aceea, pe făgaşul unei împăcări serioase. Aici îşi are locul, deci, şi o mare parte a acelui tragic pe care, în capitolul IV (p. 118), l-am definit ca tragic de tip neevoluat. *Ifigenia în Taurida* de Goethe, *Prinţul de Homburg* de Kleist, *Laboremus* de Bjornson conţin *procese tragice,* în ciuda deznodămîntului fericit. Ceea ce se exclude din consideraţiile de faţă sînt, aşadar, în primul rind, numai nucleele, predispoziţiile, primejdiile tragice, de care nu se leagă nici o evoluţie tragică mai mult sau mai puţin considerabilă, şi, în al doilea rînd, exprimarea discontinuu lirică a unor stări de spirit tragice. în schimb, se poate vorbi de evoluţie tragică în operele literare lirice în care sentimentele tragice prezintă o desfăşurare coerentă şi în care sînt eventual împletite, în mod aluziv, şi unele evenimente exterioare. Contează însă de preferinţă reprezentarea dramatică şi cea narativa a proceselor tragice.

în privinţa desfăşurării tragice, se naşte, înainte de toate. întrebarea : Cum se pretează desfăşurarea tragică ia configurare de către autor în modul de maximă eficienţă estetică ? Cum trebuie să procedeze autorul, dacă vrea să evite nu numai tot ceea ce * este de natură să ostenească, să distragă atenţia, să dezamăgească, tot ceea ce produce un efect şubred şi diform şi,

de asemenea, un efect mult prea înfiorător şi oribil, pe scurt tot ceea ce tulbură din punct de vedere estetic, ci dacă vrea să toarne desfăşurarea tragică într-o formă înzestrată cu însuşiri artistice cît mai numeroase şi mai desăvârşite cu putinţă ? Se poate vedea că întrebarea pusă ne introduce, mai întîi de toate, în domeniul *compoziţiei* literare, domeniu care invită la dezbateri variate.

Am de gînd să tratez numai compoziţia- literară a tragicului *în generalitatea ei.* Nu vreau să întreb căror cerinţe trebuie să-i răspundă configurarea tragicului într-un gen literar sau altul. Compoziţia dramatică a tragicului trebuie să îndeplinească, în parte, alte condiţii decît reprezentarea tragicului în epopee. Iar romanul, nuvela, balada, pe scurt fiecare formă a artei literare narative are, la rândul ei, condiţiile sale speciale de compoziţie. Nu doresc să abordez aceste domenii de probleme, chiar şi pentru motivul că atunci ar trebui să intru, obligatoriu, în estetica speciilor literare respective. Fireşte că tratarea compoziţiei literare a tragicului în generalitatea ei va aduce cu sine un neajuns. întrucât trebuie să ţină seamă nu numai de dramaturgie, ci şi de formele artei literare narative, trebuie să rămână mult mai degrabă în imprecizie, ca şi cum cineva, de exemplu, ar face în special din compoziţia dramatică a tragicului obiectul dezbaterii. în consecinţă, cititorul nu trebuie să aibă faţă de acest capitol aceleaşi pretenţii de precizie şi de sistematizare pe care ar putea să le formuleze, dacă ar fi vorba, să zicem, despre compoziţia tragediei în special.

Procesul tragic pe deplin dezvoltat constă, fireşte, din trei părţi. Prima parte a procesului cuprinde *pregătirea tragicului.* înţeleg prin aceasta reprezentarea proceselor care au loc *înainte* de ivirea implicaţiei care înseamnă, în mod hotărîtor, cotitura spre tragic şi care

duce, astfel, la completa desfăşurare a tragicului, dar care sugerează totuşi, cu insistenţă, temerea apariţiei unei implicaţii tragice. Ne sînt zugrăvite contradicţii, tensiuni, fricţiuni, tendinţe contrare, pericole, substanţe inflamabile, puteri negative latente, despre care cititorul sau spectatorul îşi spune : ce-i drept, aici nu există încă o suferinţă tragică, dar este probabil sau cert că ea se va dezvolta din toate acestea. Nu vedem încă o suferinţă tragică actuală, dar îi simţim clar apropierea, băgăm de seamă cum scormonesc şi mocnesc subteran forţele tragice. Este *acea* parte a evoluţiei tragice în care noi *intuim* tragicul. Iar această intuiţie nu este prezentă numai ca un indiciu, ci constituie o componentă hotărîtoare a impresiei produse de scenele în chestiune. Bineînţeles că aici se presupune prezenţa *acelui* efect pe care-l produce procesul tragic la *prima* sa lectură sau vedere. Căci este limpede că cel care ştie cum vor evolua lucrurile în continuare simte lesne, din procese, care în sine nu sugerează ascuţirea înspre tragic, evoluţia tragică rezultată în fapt mai tîrziu. Aici, în schimb, se presupune prezenţa efectului *pur,* produs de reprezentare în înaintarea ei succesivă înspre noi.

Astfel, în *Regele Lear,* pregătirea tragică se întinde de la început pînă în momentul în care Lear devine conştient de nerecunoştinţa şi mîrşăvia Gonerilei ; în *Othello,* pînă cînd otrava geloziei picurată de lago maurului îi răpeşte acestuia judecata şi liniştea. în *Wallenstein,* toată partea cu Piccolomini face parte din pregătirea tragică ; abia începînd cu declinul lui Wallenstein îl vedem pe comandantul suprem la ananghie tragică. în schimb, în *Hoţii,* în ceea ce-l priveşte pe Karl Moor, partea pregătitoare constă, exclusiv, în prima scenă, în care Franz îşi dezvăluie diabolicul plan împotriva lui Karl; la începutul scenei a doua, îl şi vedem pe Karl într-o stare de tulburare tragică lăuntrică. In *Rienzi* de Richard Wagner, pregătirea cuprinde actul întîi. în al doilea, intervine cu hotărîre puterea fatală. în *Gudrun* de Ernst Hardt, cotitura hotărîtoare înspre tragic survine atunci cînd regele Hartmut apare pentru a o răpi pe Gudrun,

care abia îi fusese încredinţată regelui Herwig. Tot c:ee;.i ce e premergător poartă, ce-i drept, încărcătura tragismului iminent, dar demonul tragic nu s-a năpustit încă.

Totuşi, începutul pregătirii tragice nu coincide negreşit întotdeauna cu începutul operei literare tragice. Este tot atît de posibil ca cele dintîi scene ale operei literare să se situeze *dincoace* de pregătirea tragică, adică : să nu ne facă încă să presimţim clar tragismul de mai tîrziu, ba chiar să stîmească în noi, poate, simţămîntul unei reuşite fericite, al unei ascensiuni victorioase. Bineînţeles că, în sens *obiectiv,* şi astfel de scene pregătesc tragismul ulterior : ele constituie premisa din care acesta se dezvoltă. Dar nu despre asta este vorba aici : aici este hotărîtor, mai degrabă, faptul că în aceste scene primejdia tragicului nu a pătruns în *simţirea noastră.*

Să ne gîndim la *Fecioara din Orleans :* cititorul, care nu se lasă influenţat de faptul că ştie ce va urma, însoţeşte victorioasa ascensiune salvatoare a Fecioarei, în mod net precumpănitor, cu înflăcărate sentimente de bucurie şi satisfacţie, de speranţă şi admiraţie ; abia atunci cînd, în lupta cu Lionel, Ioana devine necredincioasă misiunii ei, unele temeri tragice devin hotărîtoare pentru impresie. Tot aşa, nici prima apariţie a lui Sappho, la Grillparzer, nu lasă încă să se presimtă limpede vreo nenorocire tragică : poeta se desfată în fericirea dragostei, iar Phaon trăieşte, ca orbit, pe urmele ei ; abia spre sfîrşitul primului act, cînd Sappho, într-o convorbire cu Melitta, îşi dezvăluie conflictul interior, începe cea dintîi treaptă a evoluţiei tragice. în *Judecătorul din Zalameea* de Calderon, lucrurile se petrec, pînă spre sfîrşitul actului al doilea, în manieră de comedie ; abia după aceea survine întorsătura înspre tragic, datorită conflictului dintre onoare şi dreptul formal. Nici în *Adrienne Lecouvreur.* de Scribe, primele două acte nu lasă nici măcar să se întrevadă că piesa se va încorda pînă la setea de răzbunare şi la otrăvirea rivalei. Găsim, fireşte, mult mai des începuturi de acest fel în operele literare narative. Aici, orientarea spre o desfăşurare tragică survine, adeseori, foarte tîrziu. Minunatele descrieri

ale vieţii şcolare, cu care începe romanul *Otrava* de Kielland, lasă să se bănuiască luptele îngrozitoare, mortale, de mai tîrziu, tot atît de puţin ca şi zugrăvirea relaţiilor şi evoluţiilor prieteneşti pe care le întîlnim la începutul romanului *E f f i Briest* de Fontane, remarcabil prin psihologia sa intimă. *Copiii lumii* de Heyse, *Manuscrisul pierdut* de Freytag, *Pe înălţime* de Auerbach conţin mult tragic, dar el nu ajunge în faza pregătirii tragice decît în capitole relativ tîrzii.

In alte opere literare, pe de altă parte, scenele de început se situează *dincolo* de pregătirea tragică. Pe Maria Stuart o găsim, chiar la începutul piesei, într-o situaţie tragică foarte avansată ; tot aşa, şi pe Faust la Goethe, pe Manfred la Byron, pe Alcibiade la Heyse, pe Zobeida la Hofmannsthal. Se poate spune că aici pregătirea tragică face parte din antecedentele pe care le extragem din opera literară şi pe care trebuie să le deplasăm înapoi.

Poziţia în spaţiu a pregătirii tragice este, prin urmare, foarte diferită în operele literare. Unii dramaturgi preferă să producă, în piesele lor, chiar de la bun început, sau măcar foarte curînd, o atmosferă grea, deprimantă, plină de încărcătură tragică. Amintesc de Schiller în operele lui de tinereţe, de Hebbel, de Hauptmann. La alţi dramaturgi însă, nu se observă deloc o asemenea înclinaţie. Acum se lămureşte şi faptul că pregătirea tragică nu coincide cîtuşi de puţin eu „expoziţia[14] tragediei. Ceea ce se numeşte expoziţie se deosebeşte dintr-un punct de vedere cu totul altul. Prin „expoziţie" trebuie să înţelegem scenele în care i se explică cititorului premisele, forţele, laturile, obiectele conflictului ce urmează. Se constată că, din punctul de vedere al cititorului şi spectatorului doritor de lămurire şi orientare, expoziţia este o parte indispensabilă a oricărei lucrări dramatice. De aceea, ea constituie, fireşte, pretutindeni, începutul piesei, fie că piesa începe cu pregătirea tragică, sau dincoace sau dincolo de aceasta. Chiar şi tragediile alcătuite în esenţă numai din reprezentarea catastrofei tragice, ca, de pildă, *Edip rege* la Sofocle, au o expoziţie.

Pregătirii tragice îi urmează, ca a doua treaptă a procesului tragic de ansamblu, *apariţia şi intensificarea tragicului,* după care urmează apoi, ca a treia parte, *nenorocirea tragică.* A doua parte a procesului — ţin s-o definesc ca *partea tragică mediană* — se caracterizează prin aceea că, pe de o parte, suferinţa tragică nu este numai de temut şi presimţită, ci este trăită ca prezentă, pe de altă parte însă, ea încă nu apare ca fiind atît de exacerbată, încît să provoace temerea pieirii nemijlocit iminente ca sentiment predominant. Tocmai prin aceasta se caracterizează partea a treia, pe care vreau s-o numesc *deznodămînt tragic :* aici suferinţa tragică se înfăţişează ca direct îndreptată nemijlocit spre pieire, ducînd, pînă]a urmă, la aceasta. Se înţelege de la sine că tranziţia de la o parte la cealaltă poate fi realizată prin cele mai variate evenimente exterioare şi interioare, şi că pot exista în operele literare porţiuni mai întinse, în privinţa cărora persistă îndoiala dacă ar fi mai indicat să fie încadrate într-o treaptă mai timpurie sau mai tîrzie.

Pe deplin clară este împărţirea în *Wallenstein:* odată cu a treia piesă a trilogiei începe partea a doua a procesului tragic : vestea despre capturarea Sesinei îl prăvăleşte pe Wallenstein într-o grea frământare lăuntrică, iar evenimentele ce-i urmează, mai ales trădarea lui Octavio şi trecerea lui Max de partea împăratului, produc intensificări considerabile ale suferinţei tragice. A treia parte a procesului tragic începe odată cu actul al patrulea: chiar prin cele dintîi cuvinte cu care Buttler deschide acest act, Wallenstein apare în faţa ochilor noştri ca un om menit unei pieiri inexorabile. In *Intrigă şi Iubire,* pregătirea tragică se întinde de la început pînă acolo unde preşedintele află despre seriozitatea dragostei fiului său pentru fiica muzicantului, şi intervine voluntar şi poruncitor. Cu aceasta începe partea tragică mediană, care cuprinde apariţia şi intensificarea tragicului. Deznodământul tragic începe atunci cînd Wurm îi dictează Luizei ruşinoasa scrisoare; căci, de aici încolo, simţim că ne aflăm în imediata apropiere a unei prăbuşiri interioare şi exterioare. *Romeo şi Julieta* începe dincoace de

pregătirea tragică. Aceasta începe în clipa în care Romeo se îndrăgosteşte de fiica familiei vrăjmaşe. Putem considera că partea tragică mediană începe o dată cu omorî- rea lui Tybalt de către Romeo şi cu surghiunirea acestuia. Finalul tragic începe pentru Romeo cu vestea morţii Ju- lietei, iar pentru Julieta cu deşteptarea ei lîngă cadavrul lui Romeo.

Cît de puţin este necesar ca tragedia să înceapă cu pregătirea tragică rezultă mai ales dintr-o privire asupra teatrului, grec. Aici, întreaga sau aproape întreaga piesă intră, de obicei, de-a dreptul în partea a treia a procesului tragic. In *Agamemnon* de Eschil, sacrificarea Ifigeniei şi legătura amoroasă a Clitertmestrei cu Egist fac parte din antecedente ; încă de la prima sa apariţie în piesă, plasa nenorocirii', este aruncată asupra lui Agamemnon. Tot aşa, *Prometeu încătuşai* de Eschil înfăţişează doar împlinirea pedepsei asupra eroului ; faptele prin care a provocat mînia lui Zeus sînt prealabile. în *Perşii* de acelaşi autor, chiar şi prăbuşirea tragică face parte din antecedente ; piesa descrie numai efectul năruirii petrecute asupra sufletului celor loviţi de ea. Sau să ne gîndim la *Edip rege*, sau la *Ai ax.* Jignirea suferită de Aiax,. naşterea sentimentelor sale de răzbunare, faptele ruşinoase săvîrşite de el într-o stare de întunecată demenţă, ordonată de zei, — toate acestea premerg acţiunii piesei. încă de la începutul tragediei, eroul este distrus lăuntric. în *Medeca* de Euripide, nu numai întîmplă- rile din Colhida, dar şi abandonarea Medeii de către Ia- son şi hotărîrea lui de a se casatori cu fiica lui Creon fac parte din antecedente. Fără îndoială că, prin omiterea aceasta a verigilor anterioare ale evoluţiei tragice, se creează, într-o măsură deosebit de mare, impresia de condensat, viguros, enorm, zdrobitor. Dealtfel, şi în tagediile moderne, acţiunea începe adesea cu partea a treia a desfăşurării tragice. Drept exemplu pentru cazurile mai rare, în care lucrurile, la greci, se petrec într-alt mod, putem menţiona *Hipolit* de Euripide : aici nenorocirea care se abate asupra lui Hipolit se conturează abia în timpul desfăşurării piesei.

Cît de puţin trebuie luată împărţirea în trei a procesului tragic ca regulă rigidă rezultă şi din consideraţia următoare. Pregătirea tragică se poate repeta, într-o măsură oarecare, în cele două părţi ulterioare. Se întîmplă extrem de des ca pentru erou, dacă se găseşte de mult în plină prezenţă a suferinţei tragice, să se ivească noi pericole, despre care nu ştie nimic, dar pe care spectatorul sau cititorul le vede născîndu-se, amplificîndu-se şi devenind inevitabile. Reţeaua nenorocirii se strînge tot mai piuit în jurul eroului, dar acesta îşi continuă drumul cu o siguranţă nebănuitoare. In asemenea cazuri, intensificăm suferinţa reală actuală a eroului, adăugîndu-i, cu anticipaţie, suferinţa care va rezulta pentru el, mai mult decît probabil, din primejdiile despre care el nu ştie încă nimic. Aşadar, *tragicul pericolului* nu ţine numai de partea pregătitoare, ci apare, în mod variat, şi în partea tragică mediană şi în finalul tragic. Acest tragic bate la ochi mai cu seamă acolo unde persistă de-a lungul unor porţiuni lungi; de exemplu, cînd îl vedem pe Cezar în totală necunoştinţă cu privire la trădare, pînă în clipa în care se produc loviturile ucigaşe ale trădătorilor.

Se întîmplă însă şi ca nu numai eroul, dar nici spectatorul să nu bănuiască, de-a lungul unor intervale de timp mai scurte sau mai lungi, în ce plasă aducătoare de dezastre se află eroul. Dezvăluirea survine, pentru amîn- doi, abia mai tîrziu, fie printr-o lovitură bruscă, fie printr-o gradaţie captivantă. Odată ce dezvăluirea a survenit, în sufletul spectatorului are loc un fel de efect retroactiv ; şi-i închipuie retrospectiv pe erou ca şi cum ar fi fost încolţit de pericolul tragic — devenit abia acum cunoscut — chiar din momentul anterior respectiv. Astfel, o anumită porţiune a evoluţiei tragice capătă, datorită unei reprezentări retrospective, o valoare substanţial modificată : i se majorează ponderea tragică. Aşa se petrec lucrurile în *Edip rege :* atît eroul, cît şi spectatorul află abia în decursul piesei ce dezastru I-a pîndit pe erou încă de la începutul piesei. Toate ororile lui Edip fac parte din antecedentele tragediei ; dezvăluirea lor însă nu-i va fi accesibilă făptaşului, ca şi spectatorului şi cititorului (făcîndu-se abstracţie, bineînţeles, de orice informaţie provenită din altă sursă) decât într-o fază foarte avansată a desfăşurării piesei. Fireşte că acum, pentru spectator şi cititor, imaginea lui Edip se schimbă retrospectiv : al pare acum implicat de mult într-o inevitabilă nenorocire. Numai dacă ţinem seama de acest efect ai reprezentării retrospective putem spune că *Edip rege* se numără printre piesele care nu înfăţişează decît deznodământul tragic.

Aproape că nu mai este nevoie să facem observaţia că tot atît de puţin pe cît coincide expoziţia cu pregătirea tragică (cf. p. 486), tot aşa şi cele două părţi următoare ale procesului tragic nu sînt deloc identice cu părţile care urmează de regulă după expoziţie. Dacă, de pildă, Freytag adaugă introducerii „intensificarea" şi „punctul culminant[441], s-ar putea credo că aceste două părţi — cel puţin în tragedie — coincid, aproximativ, cu ceea ce eu numesc partea tragică mediană, căci aceasta cuprinde apariţia şi intensificarea tragicului pînă acolo unde pieirea iminentă se anunţă în mod perceptibil. Că lucrurile nu prea stau totuşi aşa, reiese chiar din faptul că acele două părţi ale Iui Freytag constituie întotdeauna partea de mijloc a

piesei, pe cînd ceea ce eu numesc partea tragică mediană nu osie legată cîtuşi de puţin de partea de mijloc a tragediei, ci poate alcătui tot atît de bine începutul ei şi poate şi lipsi cu totul. Şi cam acelaşi lucru se poate spun o şi despre raportul dintre deznodămîntul tragic şi ultimele două părţi la Freytag : acţiunea în descreştere şi catastrofa. Subîmpărţirea desfăşurării dramatice la Freytag ţine seama, în mod precumpănitor, tocmai de criterii *formale,* care fac totală abstracţie de ceea ce se află în dezvoltarea *conţinutului* tragic drept criterii de subîmpărţire. De aceea, de la bun început nu există altă posibilitate decît ca întreaga subîmpărţire, oricît de orientativă ar fi pentru începător, să sufere de formalism şi de lipsă de precizie. La aceasta se mai adaugă aspectul criticabil că, pe alocuri, se impun din nou şi criterii extrase din *conţinut.* Acest lucru reiese în mod deosebit de izbitor din „momentul tragic" pe care Freytag îl face să intervină între punctul culminant şi acţiunea în cădere.[84]

2. Alcătuirea procesului tragic

Nesfîrşită este diversitatea deosebirilor pe care le constatăm cînd privim *complexitatea* procesului tragic. Subîmpărţirea dată ceva mai sus s-a referit la *gradarea tragicului.* în cele ce urmează, doresc să examinez procesul tragic în legătură cu problema dacă suferinţele tragice care survin pe parcursul lui izvorăsc dintr-o cauză comună sau dintr-o succesiune de cauze noi, dacă ele prezintă aceeaşi formă fundamentală sau apar într-o succesiune de forme noi. Cît de fundamental diferite sînt cele două modalităţi de examinare reiese chiar şi din faptul că şi procesul tragic *simplu,* conform cu a doua modalitate de examinare poate conţine toate elementele luate în considerare ceva mai sus.

Procesul tragic poate fi definit drept *simplu* atunci cînd evoluţia suferinţei tragice pînă la pieire izvorăşte din aceeaşi cauză sau din acelaşi complex unitar de cauze, constituind astfel o corelaţie unică. Pentru Romeo şi Julieta, suferinţa tragică ia naştere exclusiv datorită despărţirii ameninţătoare şi apoi înfăptuită cu adevărat, pentru Timon din Atena datorită îngrozitoarei dezamăgiri suferite din partea pretinşilor săi prieteni. Nenorocirea tragică a lui Sappho constă în incapacitatea poetei de a găsi calea de la culmile artei la savurarea voioasă a vieţii şi în necredinţa pricinuită prin aceasta lui Phaon. în procesul tragic simplu nu este deloc exclus cu suferinţa tragică să aibă diverse laturi şi părţi. Dar acestea trebuie să provină dintr-o sorginte comună, care să îngăduie manifestarea puternică a acestei origini comune. Suferinţa lui Wallenstein se compune din elemente felurite : mai cu seamă, din luptele sale interioare dinaintea pasului hotărîtor, din experienţele imediat următoare cu privire la apusul stelei sale. din amarele decepţii ce-i sînt pricinuite de Octavio şi de Max.

---

[84] **Freytag,** *Technik des Dramas,* **ediţia a 6-a, Leipzig, 1890» pp. 107 urm.**

Toate aceste părţi ale suferinţei lui sînt însă strîns legate între ele, căci provin din planul şi acţiunea sa de trădare.

în ceea ce priveşte procesul tragic *complex,* contează mai ales cazurile în care suferinţei tragice a unui om i se asociază o nouă acţiune sau succesiune de acţiuni, fie a omului tragic însuşi, fio a altcuiva, care face să rezulte pentru el o nouă nenorocire tragică. La aceasta i se poate adăuga iarăşi, fireşte, o nouă acţiune sau succesiune de acţiuni, care aduce o nouă suferinţă tragică. îndeosebi în epopee şi în roman, lanţul acesta poate avea Verigi numeroase. Dar şi în teatru se întîlneşte acest aspect. Astfel, la Shakespeare, îl vedem pe Antoniu implicat de trei ori într-o nenorocire tragică : mai întîi, în actul ăl treilea după bătălia de la Acţiuni, pierdută din pricina fugii laşe a Cleopatrei, ,apoi, în actul al patrulea, după nefericita bătălie navală de la Alexandria, al cărei sfîrşit prost îl atribuie — bineînţeles, în mod eronat — trădării Cleopatrei, şi, în sfîrşit, în acelaşi act, după ce a primit vestea falsă despre sinuciderea ei şi se aruncă în tăişul spadei sale. Sau să ne-o evocăm pe regina Margareta, la Shakespeare. Nu numai în totalitatea tragediilor despre casa York, ci chiar şi într-o singură piesă, în partea a treia din *Henric al Vf-lcn,* soarta ei constituie o succesiune de evenimente tragice : încă din primul act, crima comisă de ea asupra bătrînului York are efect tragic ; apoi, este în mod trecător fericită ; dar actul al doilea îi şi aduce prăbuşirea de pe tron, datorită bătăliei de la Towton ; după ce dobîndeşte din nou fericirea şi izbînda, este învinsă, în actul al cincilea, de către Eduard, pe cîmpul de luptă, iar fiul ei este străpuns în faţa ochilor ei de către cei trei membri ai casei York.

Dar nu numai în piese construite liber se întîlneşte o asemenea complexitate a procesului tragic. *Coriolan* de Shakespeare se distinge, fără îndoială, printr-o unitate strict susţinută, şi totuşi procesul tragic este, şi aici, de natură *complexă.* Mai întîi, tragismul lui Coriolan ne în- tîmpină sub forma autoumilirii pe care i-o impune calitatea de candidat la funcţia de consul. Apoi, prin modul aţîţător şi provocator de a acţiona al tribunilor, se produce întorsătura : Coriolan jigneşte violent poporul şi, de aceea, este exilat. La această a doua verigă 'a aventurii lui tragice se adaugă a treia : situaţia creată de hotărîrea sa de a se alia cu duşmanii Romei, ceea ce duce, în decursul evoluţiei ulterioare, la asedierea oraşului său natal. Ultima parte a carierei tragice a lui Coriolan începe o dată cu hotărîrea mamei sale de a-l ruga să înceteze asediul. După un lung refuz, dă ascultare rugăminţilor. Prin această decizie, grăbeşte sfîrşitul evoluţiei sale tragice : Aufidiu se socoteşte înşelat şi trădat şi pune pe cineva să-i înjunghie. Aşadar, în multe cazuri, calvarul tragic nu reprezintă un simplu context. Intervin noi hotărîri, acţiuni, evenimente, creînd noi situaţii şi adăugind, astfel, noi capitole ale suferinţei şi luptei tragice.

Chiar și exemplele date ne îngăduie să ne dăm seama că va trebui să facem distincţie între diverse feluri ale complexităţii procesului tragic, în funcţie de comportamentul fiecărei părţi a trăirii tragice faţă de problema culpei. Suferinţa tragică ia naştere fie datorită unei culpe proprii, fie fără o asemenea culpă, şi, în acest al doilea caz, se poate face iarăşi distincţia că, uneori, suferinţa tragică provine' dintr-o faptă bună, nobilă, generoasă a personajului tragic, iar, alteori, fără o asemenea faptă, deci exclusiv datorită unor sorţi potrivnice. Este clar că, într-un proces tragic complex, aceste trei posibilităţi se pot lega între ele în modalităţi extrem de vâri ate.

Chiar dacă procesul tragic nu a-re decît două verigi, rezultă numeroase modalităţi de înlănţuire. în primul rînd, cele două părţi ale suferinţei tragice pot fi produse

de propria vinovăţie. Aşa se petrec lucrurile în *Ottokar* de Grillparzer : regele Boemiei refuză, în chip arogant, să recunoască alegerea lui Rudolf ca împărat german, porneşte la război împotriva lui şi trebuie să îndure o umilire care îl scoate din ţîţîni. Iar partea a doua a suferinţei sale tragice provine dintr-o vină şi mai grea : rupe învoiala încheiată cu Rudolf, devenind astfel, în condiţii mai urîte, din nou răzvrătit. Se întîmplă însă şi ca cele două părţi ale nenorocirii tragice să fie produse numai, sau cel puţin în principal, de complicaţii nefericite, ostile. Aşa se petrec lucrurile în *Contele de Charolais* de Beer-Hofmann. La începutul tragediei, situaţia sa tragică constă în faptul că nemiloşii săi creditori îi iau în gaj cadravul veneratului său părinte. Urmează, în actul al patrulea, infidelitatea tinerei sale soţii. Ambele întîmplări îl aruncă într-un tragism de o gravitate aproape supraomenească, şi amîndouă s-au petrecut fără vina sa. Şi, în al treilea rînd, se poate în- tîmpla şi ca amîndouă părţile nenorocirii tragice să provină dintr-o acţiune morală. Consulul din *Ginta Fabia* de Freytag se prăbuşeşte într-o situaţie tragică grea datorită hotărârii sale eroice de a lăsa ca cel mai mare dintre fiii săi să fie executat pentru uciderea tribunului, iar cînd ai săi se opun cu forţa acestei intenţii, el ia a doua hotărîre morală sublimă, aceea de a-şi duce la moarte întregul neam, ca ispăşire pentru atitudinea semeaţă, de răzvrătire ; şi această hotărîre o şi înfăptuieşte.

Fiecare dintre cele două părţi ale evoluţiei tragice poate fi însă determinată de un alt fel de cauze : una, de culpă, cealaltă, de o complicaţie defavorabilă sau, eventual, de un act de măreţie morală. De aceasta se mai leagă apoi deosebirile în ordinea de succesiune : prima parte a suferinţei poate fi produsă fără vinovăţie, pur şi simplu de oameni răi sau de împrejurări nefericite, iar a doua, de o nelegiuire legată de ea ; dar tot atît de posibilă este şi ordinea inversă de succesiune. Nu am de gînd să abordez aceste numeroase combinaţii. Amintesc

numai două cazuri, care se ivesc — mi se pare mie deosebit de frecvent.

Este motivat de mersul firesc al lucrurilor omeneşti faptul că suferinţele şi luptele grele care îl asaltează pe om, îl descumpănesc, îl amărăsc, îl dezechilibrează, îl duc la desperare, fără vina lui, sînt apte să-i ducă la nelegiuire şi la crimă. Mijlocirile psihologice pot fi diferite în această direcţie : o mare nenorocire îl poate face pe om insensibil şi indiferent faţă de deosebirea dintre bine şi rău, ca şi faţă de consecinţele eventual îngrozitoare ale unei crime, sau îl poate îndemna la răzbunare împotriva destinului şi oamenilor, sau îl poate determina, contrar conştiinţei sale, să recurgă la cine ştie ce crimă ca ultimă ieşire salvatoare. Aşadar, evoluţia tragică începe, aici, printr-o suferinţă cauzată de condiţii potrivnice sau de oameni răi ; continuă cu o faptă vinovată, oare iscă un nou dezastru şi duce la pieire. Fireşte că nu se poate găsi întotdeauna o demarcaţie netă între cele două părţi, căci cotitura spre culpă se poate dezvolta *lent* din starea de spirit desperată a primei părţi. Kriem- hilda a fost aruncată într-o jale extremă prin uciderea lui Siegfried ; ca soţie a lui Etzel, ea se dezlănţuie apoi în îngrozitoare acte de răzbunare. Pe Faust îl vedem, la Goethe, cum se zbate mai întîi în felurite frămîntări şi furtuni lăuntrice, înainte de a se lăsa înduplecat de Me- fisto să se arunce în haosul senzualităţii. Lui Herostrat, în tragedia omonimă a lui Fulda, îi cade cerul pe cap cînd vede că opera creată de el, plămădită febril, fără respiraţie, îndreptată spre sublimul supranatural, este nimicită prin vederea unei opere pur şi simplu frumoase a lui Praxitel. Atunci se hotărăşte să comită o nelegiuire îngrozitoare : vrînd să devină nemuritor, dă foc templului zeiţei Artemis. In remarcabila piesă a lui Lope *Fîntîna turmelor,* satul cu acest nume suferă din greu, la început, din pricina mârşăviilor comandorului Gomez, şi este împins, astfel, să se ridice ca un singur om şi să se răzbune, în mod înspăimântător şi sîngeros, împotriva călăului său. Această răzvrătire este privită de autor ca o acţiune care, oricît i-ar face ea cinste satului şi oricît

i-ar fi fost exacerbat caracterul eroic prin minunata solidaritate a satului, înseamnă totuşi o nelegiuire condamnabilă. Griselda la Halm ne poate ajuta să trecem la tipul următor : Griselda, deşi nevinovată, este mai întîi aruncată în mîhnire şi dezolare printr-o brutală cutezanţă criminală ; după aceea însă, cînd află ce farsă umilitoare i-a jucat soţul, ia hotărîrea în chip liber, curajos, moral în cel mai înalt grad, să-şi abandoneze soţul, pe Percivaî, pe care îl iubeşte mai mult decît orice pe lume. Aşadar, partea întîi cuprinde, aici, o suferinţă lipsită de orice vină, impusă din afară, iar a doua, o suferinţă care îşi are originea în propria faptă morală a personajului tragic.

Un al doilea caz caracteristic poate fi întîinit acolo unde evoluţia tragică este legată de o vină, pentru ca apoi să intervină însă întorsătura, în sensul că, prin- tr-un act moral se creează, pe de o parte, ce-i drept, o contrapondere a culpei anterioare, dar, pe de altă parte, ca urmare a unor complicaţii exterioare sau interioare, apare primejdia şi pieirea. Partea întîi a procesului tragic este cauzată de culpă, a doua, de un act moral. Aici poate servi drept exemplu, din nou, Coriolan, şi anume în ultimele două părţi ale evoluţiei sale tragice. Hotărîrea sa de a se alia cu duşmanii Romei constituie introducerea la etapa cea mai încărcată de vină a biografiei sale tragice. Cînd, apoi, implorat de mama sa, renunţă la asediul Romei, această faptă nobilă determină o conjuraţie a aliaţilor săi şi căderea sa. In timp ce în cazul *acesta* fapta morală îi creează duşmani celui care a să- vîrşit-o, ea exercită, în *alte* cazuri, un efect distructiv asupra propriului suflet. In *Oameni singuratici* de Hauptmann, Johannes Vockerat trăieşte două etape de evoluţie tragică : mai întîi, cade într-o stare de confuzie şi zbucium, datorită dragostei sale nefericite pentru Ana Mahr ; iar apoi, cînd, sub influenţa iubitei, care este mai tare decît el, se hotărăşte să se despartă pentru totdeauna de ea, lipsa şi renunţarea impuse de acest act nobil îi sînt atît de insuportabile, încît îşi ia viaţa. Interesanta piesă *Sfîrşitul lui Don Juan* de Heyse poate fi menţionată şi ea aici. După o viaţă plină de păcate, Don Juan se întîlneşte cu Gianotto, fiul său, despre a cărui existenţă n-a ştiut nimic până atunci. De această întîlnire se leagă — şi aşa începe partea a doua a evoluţiei tragice
— o înnobilare a existenţei sale : dragostea pentru fiul său îi alungă din inimă toate celelalte pasiuni. Dacă însă căutăm cotitura spre tragic a acestei înălţări la o existenţă mai curată, găsim o *a treia* modalitate. Blestemul persistent al păcatului său este cel care îl împinge la greşeli grave, în iubirile şi năzuinţele sale nobile, făcîn- du-1 astfel să eşueze, lăuntric şi exterior.

Chiar dacă aş fi parcurs în fugă toate combinaţiile posibile în îmbinarea diverselor feluri ale suferinţei tragice, într-o evoluţie cu două, trei, patru sau mai multe etape, multitudinea de forme ale proceselor tragice complexe nu ar fi fost încă nici pe departe epuizată. Căci, pînă acum, nu am luat în considerare, decît evoluţia tragică a unei singure persoane. De - regulă însă, într-un proces tragic, apar două sau mai multe personaje cu

trăire tragică. Să ne gîndim la regele Lear : ce mulţime de personaje este încărcată, în această piesă, cu tragism ! Această înlănţuire a destinelor tragice ale mai multor personaje ar prilejui felurite dezbateri cu privire la compoziţie. Las totuşi de-o parte acest obiect. Chiar dacă mă abţin de la o asemenea analiză, va rezulta clar. din cele expuse în capitolul de faţă, ce organism extrem de complicat este, de regulă, tragedia şi, în genere, reprezentarea literară a tragicului.

3. Tempo-ul şi efectul de contrast

Cu totul alte deosebiri găsim în procesul tragic, dacă luăm în considerare felul succesiunii evenimentelor hotărâtoare care alcătuiesc procesul tragic. Două puncte de vedere prezintă aici importanţă : această succesiune poate fi considerată în funcţie de *tempo-ul* ei şi în funcţie de

gradul *efectelor de contrast.* Dealtminteri, amîndouă sînt strîns legate între ele.

Primul punct de vedere îl înţeleg în sensul larg că, în cazul de faţă, nu contează numai rapiditatea sau încetineala cu care autorul face să se succeadă evenimentele, ci şi caracterul treptat sau subit al intervenţiei lor. Procesul tragic ne mişcă într-o manieră esenţial diferită, după cum puterile rele se descarcă la scurt timp una după alta, crescând cu viteza fulgerului pînă la intensităţi uriaşe, descărcîndu-se brusc ca din neant, sau lasă spectatorului răgazuri mai lungi de tensiune anxioasă sau, eventual, chiar de linişte relativă, năpus'tindu-se nimicitor abia după o pregătire treptată şi o creştere lentă. Prin puteri rele, înţeleg aici, fireşte, şi pasiunile şi hotă-rîrile, în măsura în care din ele izvorăsc răsturnare şi distrugere, sau abia le pregătesc. Şi ne izbim de o deosebire similară. Pasiunile şi hotărârile ba au în formarea lor ceva furtunos, omul fiind cuprins irezistibil de ele, ba ies încet din suflet, omul trecînd prin oscilaţii, ezitări, frământare lăuntrică, înainte ca ele să pună stăpî- nire pe el. Nu este deloc necesar ca înaintarea moderată şi pregătirea treptată să producă o impresie ştearsă, anemică. întâmplării hotărîtoare i se poate da, şi pe această cale, o vigoare formidabilă, un caracter destinai neclintit. Impresia de inevitabil necesar poate fi chiar potenţată tocmai prin pregătire şi intensificare. Deosebirea principală în ceea ce priveşte impresia mi se pare că rezidă în faptul că, atunci cînd evenimentele zguduitoare apar într-un tempo măsurat şi după o pregătire mai îndelungată, puterile destinului apar, în ansamblul lor, ca fiind mai ordonate, mai clare, mai raţionale, pe cînd tragicul de tip furtunos, brusc, impetuos, conferă destinului mai curînd caracterul de sălbatic, de sinistru, de abisal şi de iraţional. Atît prima situaţie, oît şi a doua îşi au justificarea lor.

Dacă ne gândim la Schiller, mai ales în piesele sale mai tîrzii, nu va încăpea îndoială că aici avem de-a face în mod precumpănitor cu un tragic

de tip mediat, treptat. încet, cu tot felul de ezitări şi lupte interioare, se maturizează hotărârile şi faptele ; vedem cum se pregătesc evenimentele hotărîtoare, cum se apropie şi se amplifică. Aşa se petrec lucrurile şi în *Tasso* şi în *Iţige- nia* de Goethe ; în schimb, *Gotz* şi tragedia Margaretei din *Faust* vădesc o reprezentare care are în sine multe lucruri imediate şi impetuoase. Ii putem aminti şi pe Corneille şi pe Racine : reprezentarea are caracterul de mediat detaliat şi clar, adesea chiar prea clar. Cît de diferit stau lucrurile la Kleist, în unele piese mai tîrzii ale lui Grillparzer şi, mai ales, la Shakespeare ! Acestuia îi place să ne prezinte cotitura bruscă spre pasiune şi voinţă, oricît de formidabilă ar fi, ca ceva realizat dintr-o zmucitură. Menţionez schimbarea din sufletul lui Richard al II-lea de la uşurinţa iresponsabilă la meditaţia autoflagelatoare ; substituirea prieteniei şi duşmăniei la Warwick, în *Regele Henric al Vl-lea* ; aprinderea violentă a geloziei oarbe la Leontes, în *Poveste de iarnă* ; înspăimântător de brusca schimbare a urii şi dezgustului în iubire la prinţesa Ana din *Richard al III-lea* ; enorma mîrşăvie a fiicelor lui Lear, prezentată dintr-o lovitură. Am ales la întîmplare doar cîte ceva din marea masă de exemple concludente din Shakespeare. Sau să ne transpunem în *Elga* de Gerhart Hauptmann : pasiunile ard aici cu flăcări înspâimîntător de fantastice, ţîşnite din străfundul sufletului. Altminteri, în piesele lui Hauptmann domină celălalt tip : pregătirea temeinică şi apropierea treptată.

In literatura modernă, întîlnim, *pe de o parte,* înclinaţia spre o pregătire amănunţită şi adesea penibil de amănunţită a hotărârii decisive sau a izbucnirii unei pasiuni, spre o prolixitate neiertătoare în reprezentarea procesului de sfîşiere. Naturalismul, cu mania lui de a diseca psihologic, aduce cu sine această înclinaţie. Flau- bert ne dă prilejul să trăim, alături de doamna Bovary, reveria ei sexuală şi poftele ei lacome de-a lungul unor pasaje întinse, şi chiar mult prea întinse, pînă ce o fan\ în cele din urmă, să cadă. Dostoievski nu conteneşti' să descrie tulburări nervoase oribile, neguri sumbre şi impure ale imaginaţiei şi sentimentelor, putregaiuri animalic-omeneşti. Astfel, în *Fraţii Karamazov,* la Raskolni- kov şi în alte părţi, toate hotărârile, şi deci şi cele tragice, sînt pregătite de o psihologie, ce-i drept, magistrală, extrem de pătrunzătoare a sufletului, dar care. oferă, totodată, mult prea mult. Şi cam acelaşi lucru se poate spune despre descrierea dată de Garborg, în romanul *Pace,* autodistrugerii spirituale a lui Enoch, care se încurcă tot mai iremediabil în iţele unei fioroase religii a infernului. Dar şi noul romantism, cu predilecţia lui pentru efuziuni lirice şi pentru dialectică afectivă şi intelectuală, duce mai degrabă la o înaintare şovăitoare, discontinuă, la o pregătire cu adevărat profundă decît la o succesiune desfăşurată prin lovituri bruşte. în aceeaşi direcţie acţionează la unii autori, cu efect de intensificare, bucuria de a se descărca în vorbe, care, nu arareori, se transformă într-o beţie de cuvinte. De aceea, autori ca Hugo von Hofmannsthal, Ştefan Zweig, Johannes Raff înclină, în mod natural, mai mult spre tipul temeinic mediator, multilateral propagator. *Pe de altă parte,* literatura modernă manifestă înclinare şi comprehensiune

pentru condensarea aspră a evenimentelor petrecute în procesul tragic. Acest lucru este evident, în multe nuvele şi piese. Dacă tocmai în prezent tragedia într-un act este atît de mult cultivată, aceasta se explică prin străduinţa de a da tragicului caracterul de impetuos şi de sălbatic. Să citim, de pildă, nuvela lui Merimee *Matteo Falcone.* Nenorocirea apare brusc şi tăios : fiul în etate de zece ani al lui Matteo denunţă, pentru o monedă de cinci franci, pe un bandit, căruia tocmai îi făcuse rost de o ascunzătoare într-o claie de fîn, soldaţilor care-l urmăresc. Acestui început brutal îi urmează o a doua nenorocire, şi mai brutală : tatăl apare pe neaşteptate şi-i împuşcă pe loc pe băieţaş pentru trădarea săvîrşită. în concordanţă cu tonul întregii acţiuni, tatăl este zugrăvit ca un om primitiv, ca un om fără chibzuială şi şovăire, care nu-şi limpezeşte pasiunile cu ajutorul raţiunii. Intervine, aspru şi tăios, în soarta fiului său, nenoroeindu-se, astfel, pe el însuşi pentru toată viaţa. Aşa se petrec lucrurile în *Morin,* în *Domnişoara Cocotă,* şi în multe alte nuvele şi schiţe ale lui Maupaşsant. Limita extremă în condensarea unor întîmplări nimicitoare o realizează Hebbel în povestirile sale scurte *Ana* şi *Vaca.* Exemple excelente ni se oferă în *Paiaţe* şi în *Cavaleria rusticană,* ca şi în *Fata din Navarra* de Massenet : asistăm la o fulgerătoare şi brutală năvală şi împlinire a destinului tragic. Iar muzica îşi aduce aici, pretutindeni, contribuţia, pentru a face să se simtă şi mai puternic ceea ce este înspăimântător de violent, iraţional de pasional în expresii şi izbucniri. Multe piese moderne într-un act se înscriu în această categorie. Menţionez doar *Micul Fritz* de Sudermann, *Adio regiment* de Hartleben, *Valurile Dunării* de Delle Grazie, *Tragedia florentină* de Oscar Wilde. Heyse intră în această categorie, în primul rînd, cu *Datorii de onoare* şi eu *Donna Lucrezia.* Vestea despre infama trădare a logodnicului, izgonirea lui ruşinoasă atunci cînd imploră să fie lăsat să intre, aprinderea unei noi pasiuni pentru muzicantul trist, care iubeşte eu inima fierbinte, scurta fericire a mutualei făgăduinţe pentru viaţă, uciderea îndrăgostitului fericit de către pretendentul refuzat aflat la pîndă şi moartea lui cu buzele pe buzele iubitei disperate — toate acestea ţîşnesc la suprafaţă, în ultima dintre piesele citate, din atmosfera sufocantă, nocturnă a lagunelor Veneţiei, într-o rapidă şi bruscă succesiune. Sînt două vieţi, al căror destin se înnoadă în scurtul răstimp al unui ceas, înfloreşte şi apoi se sfîrşeşte îngrozitor. Dar şi piesa neoclasică, continuîn- du-1 pe Hebbel, cultivă mai curînd comprimarea riguroasă decît lungimea confortabilă, mai curînd exprimarea succintă şi încărcată de sens a ceea ce este mai esenţial decît autoetalarea cu lux de amănunte şi de culori. Mă gîndesc, de pildă, la *Demetrius* şi la *Brunhild* de Paul Ernst,]a *Meroe* de Wilhelm von Scholz.

Este în firea lucrurilor ca tragicul de tip rapid şi brusc să necesite îndrăzneţe prescurtări şi comprimări psihologice. îndeosebi estetica piesei de teatru va avea un cuvînt de spus în această privinţă.

Tragicul de tip rapid şi brusc duce, fireşte, la o comprimare pronunţată a contrastelor, în timp ce tragicul de tip pregătitor şi mediator este, fireşte, înclinat să facă în aşa fel, încît contrastele să apară mai atenuate şi mai

aplanate. Totuşi, efectele de contrast puternice nu sînt deloc excluse nici în acest tip de tragic. *Wallenstein* este în mod cert o tragedie în care totul a fost bine pregătit. Şi totuşi : cît de îngrozitor este contrastul dintre totala credulitate a lui Wallenstein faţă de Octavio şi vestea sosită subit cu privire la trădarea presupusului prieten !

Despre contrast ca cerinţă necesară a tragicului a mai fost vorba în capitolul V (pp. 136 urm.). Contrastul tratat acolo s-a referit la punctul central al tragicului. Conflictul dintre măreţia valoroasă a unui om şi suferinţa nimicitoare care îl roade a constituit, conform dezbaterilor de acolo, o latură indispensabilă a esenţei tragicului. Totuşi, mai survin şi alte efecte de contrast în procesul tragic, ba chiar acestea sînt mai bătătoare la ochi decît contrastul aflat la o adîncime mai mare. Despre aceste efecte de contrast mai vizibile vom spune oîte ceva aici.

Este vorba, înainte de toate, despre decalajul dintre năzuinţa împlinită, dintre şansa trufaşă, dintre credinţa în propria stea norocoasă, dintre nebănuitorul sentiment de siguranţă, pe de o parte, şi năvala nenorocirii zdrobitoare, pe de altă parte. Cu cît năzuinţa spre mai sus este mai victorioasă şi mai aproape de ţintă, cu cît şansa este mai fericită şi mai clocotitoare, cu cît conştiinţa protecţiei este mai plină de încredere, cu atît mal zguduitor este efectul răsturnării şi pieirii. Şi tot aşa, caracterul zguduitor al impresiei se accentuează o dată cu gradul orescînd al vigorii, implacabilităţii şi puterii distructive cu care se abate zdrobitor dezastrul. Pe scurt, tot ceea ce ascute decalajul dintre noroc şi nenorocire, dintre simţul de securitate şi pieire, înseamnă o creştere a efectului tragic. In *Zaira* de Voltaire, bătrînul Lusi- gnan, fostul suveran al Ierusalimului, află că Zaira este fiica sa răpită, ceea ce îl face să se simtă în al nouălea cer. Numaidecît însă se prăbuşeşte în iad, cînd află că Zaira este Heidin. Vestea alegerii nu a lui Ottokar, ci a lui Habsburg, ca împărat german, n-ar izbi cu o asemenea acuitate tragică, dacă Ottokar nu s-ar simţi, tocmai în clipa aceea, ca fiind foarte aproape de culmea ambiţioaselor sale dorinţi. Perfida capturare a lui Egmont de către ducele de Alba exercită un efect atît de formidabil, numai pentru că Egmont se leagănă într-o oarbă iluzie de securitate. Intervenţia bruscă a înfrângerii lui Varus şi a legiunilor sale în *Bătălia lui Arminiu* la Kleist şi ia Grabbe poate fi, şi ea, menţionată. Autorilor le place, mai ales, să facă să se termine brusc beţia festivă printr-o catastrofă care dă buzna. în *Nunta pe Aventin* de Heyse, beatitudinea de la festivitatea nunţii îşi găseşte un sfîrşit îngrozitor prin fapta infamă a lui Caligula, care ademeneşte şi răpeşte mireasa, pentru a-i aduce ultimul ultragiu. în tragedia remarcabilă a lui Franz Nissel *Agnes de Meran,* zgomotoasa veselie sărbătorească ajunsă la punctul ei culminant este întreruptă de apariţia legatului papal, care îl somează pe rege să-şi repudieze soţia, dacă nu doreşte să se aplice ţării interdicţia papală. Un exemplu de ciocnire deosebit de violentă se găseşte în povestirea lui Kleist *Cutremurul din Chile.* Aruncat în temniţă din cauza unei iubiri interzise, Jeronimo vrea să-şi curme viaţa, cînd

survine, distrugător, un cutremur groaznic, care îl eliberează. Urmează scurte ore de fericire : Jeronimo, iubita sa şi copilul ei se bucură de minunata reunire. Ei asistă, în mod imprudent, la un serviciu religios ; predicatorul, în cuvinte instigatoare, prezintă delictul de dragoste comis în mănăstire de Jeronimo drept pricină a dezastrului abătut asupra oraşului. îndrăgostiţii sînt recunoscuţi şi omorâţi de mulţimea furioasă. în povestirea condensat tragică *Singuraticul* de Anzengruber, preotul, punîndu-i pe jandarmi să-i aducă pe tînărul îndărătnic din refugiul său de pe stîncă, vrea să dea prima pildă de disciplină ecleziastică strictă, dar află după aceea că, în persoana acelui tînăr el a pus să fie împuşcat copilul propriului său păcat din tinereţe. Aceasta nu înseamnă că tragicul ar necesita, în mod obligatoriu, asemenea contraste. Hamlet, de exemplu, nu se găseşte cu adevărat la un punct culminant al fericirii.

nici aproape de un asemenea punct, şi nici nu duce defel o viaţă veselă şi tihnită, cînd vestea asasinării tatălui său de către unchiul care domneşte acum îl aruncă într-un abis de lupte şi chinuri. Se afirmă numai că, prin evidenţierea acelor contraste, impresia de tragic se accentuează.

Şi nici nu este greu de spus de unde provine aceasta. Trebuie să avem în vedere aici, în primul rînd, forţa potenţatoare, incitantă, stimulatoare, pe care toate efectele de contrast o exercită asupra conştiinţei. O astfel de ascuţire rezidă însă, întru totul, în sensul tragicului, deoarece, potrivit firii sale, el constă în antagonism, conflict, luptă. Şi apoi, nu trebuie să scăpăm din vedere că forţa destinelor 'potrivnice în viaţa omenească, caracterul înspăimântător atribuit domniei răului se accentuează datorită acelor efecte de contrast. Aşadar, prin- tr-o puternică reliefare a contrastelor, caracterul pesimist al tragicului trece într-o lumină mai vie.

4. Alte laturi ale realizării procesului tragic

In sfîrşit, să ne mai îndreptăm atenţia şi asupra eî- torva alte aspecte ale împlinirii literare a procesului tragic şi să ne întrebăm în ce măsură eficacitatea tragismului depinde de aceste aspecte, care urmează a fi considerate acum.

In mod deosebit, se impune constatarea că, în acest context, este vorba în mare măsură de consecvenţa în tratarea problemei tragice. Dacă într-o operă literară conflictul tragic este deplasat, sau îndreptat în altă direcţie, sau dispus în jurul unei alte axe, faptul acesta supără foarte mult. O bucată de timp, acţiunea este astfel condusă, forţa şi contraforţa sînt puse într-un asemenea raport, întregul conflict este astfel orientat, încît cititorul sau spectatorul este îndemnat să formuleze anumite întrebări şi aşteptări. Acum intervin cotituri şi schimbări prin care nu numai că aceste întrebări şi aş-teptări rămîn nesatisfăcute, dar abia fac să sporească necesitatea de a opera cu ele fel de fel de devieri şi dislocări. Trebuie să ne îndreptăm interesul către situaţii şi tensiuni noi, către un nou avînt şi ţel al luptelor, încă *înainte* ca impulsul şi imboldul inerent tensiunilor şi luptelor anterioare să fi ajuns cumva la clarificare şi rezolvare. Şi totuşi am fost îndreptaţi cu vigoare şi hotărîre în prima direcţie, şi de aceea avem tot dreptul să ne aşteptăm la o continuare şi la o limpezire şi lichidare — cel puţin relativă — a luptelor puse în mişcare. In plus, se mai poate întîmplă ca modificarea problemei tragice să aibă loc, într-o gradaţie generatoare de confuzii, neprecis şi neclar. Credem că mai putem zăbovi în vechile probleme şi aşteptări şi observăm totuşi, în mod penibil, că dezvoltărilor şi luptelor li s-au implantat forţe motrice şi ţeluri modificate. Cauza ultimă a perturbării constă atunci în faptul că autorul nu şi-a conştientizat cotitura modificată sau, chiar dacă a şi simţit-o poate, nu şi-a mărturisit-o în mod clar.

Acolo unde este vorba de lucrări literare cu caracter ideologic, neajunsul arătat împrumută, adeseori, forma următoare : ideea tragică suferă în mod neclar o amî- nare, oscilează în mod echivoc încolo şi încoace şi astfel îl încurcă pe cititor. Un exemplu este lucrarea literară a lui Julius Mosen despre Ahaşver, importantă în anumite privinţe. La fel de frecvent se întîmplă ca lupta de idei şi de concepţii asupra vieţii să coboare, devenind un conflict determinat de neînţelegeri şi intrigi. O tragedie a principiilor devine o tragedie a hazardurilor, răutăţilor şi vicleniilor. Aceasta este deficienţa principală a *Pădurarului ereditar* de Ludwig : tragedia este construită pe desfăşurarea conflictului dintre simţul de dreptate, unilateral patriarhal şi naiv substanţial, al pădurarului şi forma organizată şi raţionalizată a dreptăţii ; acest antagonism dintre două concepţii asupra vieţii nu este însă dezvoltat ca atare, ci este înnodat, în desfăşurarea sa în continuare, cu neînţelegeri şi hazarduri. Pădurarul ereditar acţionează în ideea nevinovat falsă că Robert, fiul duşmanului său, ar fi ucigaşul fiului său Andres; iar glontele tras de pădurarul ereditar nu-l nimereşte pe Ro- bert, ci pe propria sa fiică, despre care nu ştia că se dusese în acea pădure. Dacă Robert ar fi fost într-adevăr asasinul lui Andres, şi dacă glontele pădurarului I-ar fi nimerit cu adevărat pe Robert, autorul ar fi putut face ca lupta dintre cele două concepţii despre viaţă să se consume în mod pur din condiţii lăuntrice. Dar aşa cum procedează autorul, mersul tragic alunecă în ezitare şi confuzie. Cam tot aşa stau lucrurile în *Don Carlos* de Schiller. Această operă literară este construită ca piesă de idei, dar decade apoi, transformîndu-se în piesă de intrigă. Acest lucru devine limpede, îndeosebi, din evoluţia destinului lui De Posa. *Penthesilea* de Kleist ne oferă un alt exemplu grăitor. Această piesă, de o supra- forţă formidabilă, este construită pe ideea că Penthesilea trebuie să cadă, datorită faptului că, pe de o parte, iu- bindu-i pe Ahile cu autentică dragoste de femeie, încalcă mult legile şi moralitatea statului amazoanelor, dar, pe de altă parte, nevrînd să-şi 'dăruiască dragostea decît celui înfrunt prin forţă trupească, este încă strîns legată de prejudecăţile şi rigorile neamului ei. Dar în loc să rezolve această contradicţie pornind de la condiţiile ei imanente, autorul face ca suverana amazoanelor să provoace catastrofa în baza unei brutale neînţelegeri. Anume, ia în serios provocarea aparentă a lui Ahile, se înfurie din această cauză şi îl ucide pe Ahile. Poate fi menţionată aici şi interesanta piesă a lui Echegaray *Nebunie sau sfinţenie.* In loc de a-l lăsa pe Don Lorenzo să se distrugă singur din cauza urmărilor fanaticului său curaj de a spune numai adevărul, curaj împins până la consecinţe absurde, autorul introduce o complicaţie fără rost, deter- minînd partea adversă să creadă că Don Lorenzo acţionează în stare de demenţă. Aşa se face că partea adversă nici nu ajunge în situaţia de a lua atitudine faţă de comportamentul moral al lui Don Lorenzo ca atare. Este uşor de înţeles că autorii sînt adesea ispitiţi să lase ca piesele de idei să degenereze în piese de intrigă şi de hazard. Strădania lor de a provoca încordare, surpriză, de a stîrni senzaţie prin implicaţii multiple îi duce la această

supărătoare deplasare a punctului central tragic.

Un pas mai departe ne-ar duce la cazurile în care o tratare mai principială a conflictului tragic nu este urmărită în mod expres de către autor, ca în cazurile de pînă acum, dar în care este totuşi sugerată de elementele conţinute în piesă, în timp ce aceasta, în general, se situează efectiv pe terenul mai coborît al piesei de intrigă, de quiproquo şi de hazard. Ne spunem aici : dacă autorul ar fi privit mai adînc lucrurile, dacă ar fi extras mai mult din ceea ce este măreţ, ar fi ridicat conflictul la un nivel mai principial, mai semnificativ, mai ge- neral-uman. Astfel, în *Tancred* de Voltaire, forţa contrară este alcătuită numai din neînţelegeri şi din hazarduri nefericite, în parte chiar neverosimile. Şi totuşi, lucrarea conţine elemente concrete, din care s-ar fi putut crea o contraforţă importantă. Un alt exemplu este *Vî- nătorii* de Iffland : totul indică în piesă că antagonismul dintre necioplitul pădurar şef, un om foarte de treabă, şi netrebnicul administrator va declanşa conflictele ; în loc de asta, pripelile, neînţelegerile, hazardurile sînt cele datorită cărora familia pădurarului şef ajunge la confuzie şi teamă. In *Rahab* de Gottschall, totul tinde să arate că antagonismul dintre evrei şi canaaniţi va fi pus în valoare pentru amplificarea individualităţilor, pentru adîncirea dragostei dintre Ioab şi Rahab. în loc de asta, piesa rămîne o dramă de dragoste cu totul individuală, fără un substrat de seamă. Despre *Maria din Magdala* de Heyse se poate afirma cam acelaşi lucru. Epoca formidabilă, enigmatică, mistic agitată, nu este inserată în piesă aşa cum ar fi trebuit. *Struensee* ide Laube ar putea servi, de asemenea, ca exemplu. Deficienţa luată aci în considerare se poate defini adesea şi în sensul că acţiunea se pierde într-un romanesc exterior. în *Libertate* de Max Halbe, de exemplu, ne întâmpină, în primul act, tensiuni care par întemeiate de lupte mari şi profunde, în loc de asta, evenimentele din actele următoare se împrăştie pe întinsul a ceea ce este meschin, accidental şi aventuros.

In cadrul lipsei de consecvenţă în evoluţia tragică pot fi puse şi cazurile în care evoluţia este într-atît de încărcată de un exces de conflicte, încît conflictele se înghesuie şi se împing unele în altele, iar motivările nu se desprind clar. *Meroe* de Scholz suferă, într-o oarecare măsură, de o astfel de încărcare excesivă.

Să ne îndreptăm acum atenţia spre latura psihologică a caracterelor. Caracterele tragice trebuie apreciate sub un dublu aspect, din punct de vedere psihologic. Mai în- tîi, trebuie să stea în faţa ochilor noştri, în configurarea lor fundamentală, ca omeneşte credibile, adică trebuie să ne convingă de capacitatea lor de a trăi. Dacă personajele fac — ca, de pildă, în *Dama cu camelii* de Dumas — impresia că întruchipează o tendinţă, sau dacă apar ca inventate cu ingeniozitate, ca extrase cu forcepsul, încît să se simtă în spatele lor autorul pornit spre bizar, spre încîlcit, aşa cum sînt, de exemplu, personajele în *Iulia* de Hebbel, sau, adeseori, la Strindberg, la Eulenberg şi la mulţi alţi dramaturgi moderni, atunci, o dată cu credinţa noastră în capacitatea lor de a trăi. scade şi impresia tragică. Vincenţiu de

pildă, personajul principal din piesa lui Eulenberg *Totul pentru bani;* îmi face în aşa măsură impresia de plăsmuire fără vlagă, scornită dintr-un capriciu romantico-grotesc, încît orice participare la soarta lui straniu de îngrozitoare îmi rămîne complet străină. Este, fireşte, şi mai rău dacă autorul, în loc de oameni înzestraţi cu căldura vieţii, ne prezintă simple fiinţe artificiale, tipuri patetic umflate, păpuşi declamatoare. Aşa se petrec lucrurile în cele mai multe piese germane dinainte de Lessing. Eroul din *Cato muribund* de Gottsched este un insuportabil model de virtute. Tot aşa, în *Richard al III-lea* de Weisse apar numai oameni nenuanţaţi, neadîneiţi : în parte păpuşi morale, în parte ticăloşi abstracţi. Din perioada de după Lessing, merită a fi menţionate *Rcgulus* de Heinrich Collin şi *Miltiade* de Seume. Dar şi în piesele lui Theodor Korner şi Uhland, personajelor le lipseşte o vitalitate caldă. In *Alarcos* de Friedrich Schlegel, toate personajele sînt figuri rigide şi, totodată, afectate. Iar dacă ne gîndim la unii imitatori

ai literaturii noastre clasice, cum sînt Friedrich Halm, Michael Beer, Oskar von Redwitz, întîlnim şi aici destule personaje lipsite de forţă vitală individuală şi al căror destin tragic nu este în stare să ne emoţioneze în forul nostru interior cel mai intim. într-o măsură anumită, Wildenbruch îşi are şi el locul aici. Piesa sa *Fiica lui Erasm,* ■ scrisă cu bogăţie de culori şi captivant, posedă mult tragism specific, dar personajele sînt prea superficiale, prea sărace în nuanţe, în vibraţii provenite din profunzimi clarobscure, pentru ca să poată face impresia de fiinţe pe deplin vii. Cam acelaşi lucru se poate spune despre Alfieri. Dacă citim piesa sa *Filip al II-lea,* avem de-a face numai cu oameni sculptural-rigizi, înţepeniţi în demnitatea lor, oameni care întruchipează noţiuni. Tot teatrul clasic francez se impune şi el aici. Nu vreau să spun că stilul tipizant a dus, pretutindeni, la dezindivi- dualizarea personajelor. Cîtuşi de puţin. Dar în foarte multe cazuri, impresia de vitalitate este în aşa măsură restrînsă, încît efectul tragic suferă pierderi simţitoare.

Apoi însă autorul nu are voie să-şi pună personajele, în decursul evoluţiei lor, să vorbească şi să acţioneze în contradicţie cu însuşirile ce le-au fost odată atribuite. O asemenea ieşire din caracterul lor este, pentru efectul emanat din personajul tragic, supărător * sau chiar nimicitor. Cînd nobilul Gotz. acest om extrem de cumsecade, se decide să devină conducătorul ţăranilor răsculaţi, faptul este supărător ; acelaşi lucru şi cînd, la Hauptmann, doctorul Loth, numaidecît după mişcătoarea bîiguire amoroasă din actul al patrulea, îşi desface legătura sa cu Helene într-o manieră lapidară, rece, abstractă. Această deraiere a personajelor de pe făgaşul lor, acest salt în jos la sentimente şi hotărîri incompatibile cu pecetea dată lor sînt o lipsă pe care o întîlnim extrem de frecvent, mai cu seamă în actele dinspre sfîrşit ale pieselor. Aici se încadrează şi cazul în care un personaj al piesei, în loc să vorbească potrivit caracterului şi situaţiei, vorbeşte mai degrabă *pentru public.* Autorul pune în gura personajului cuvinte destinate exclusiv scopului de a captiva sau de a înveseli publicul. Mai mult încă decît în trage

die, jocul acesta de dragul publicului îl găsim în comedie. Nici un scriitor, care scrie despre tehnica dramatur- gică, n-ar trebui să formuleze prescripţia de a captiva publicul, de a-l amuza, de a-d face să rîdă drept principala sau chiar singura normă în compunerea piesei.[85] Astfel ar creşte formal vorbirea pentru public în defavoarea evoluţiei fireşti a caracterelor.

Bineînţeles, cerinţa evoluţiei sufleteşti naturale trebuie înţeleasă, întotdeauna, cu mărinimia izvorîtă din judecata că psihologia creaţiei literare nu trebuie cîtuşi de puţin să fie în deplină concordanţă cu aceea a vieţii reale. O lume exacerbată, o lume de supraoameni necesită o psihologie modificată corespunzător, iar *acel* autor, care nu scrie în stilul exacerbării, va trebui să folosească, şi el, prescurtări, comprimări, simplificări ale evoluţiei psihologice.

în sfîrşit, mai menţionăm acea slăbire a impresiei tragice care ia naştere din faptul că personajele şi procesele oscilează în mod neclar înspre simbolic. Dacă personajele care ne sînt înfăţişate ca oameni vii şi reali îşi pierd, în cursul spectacolului, realitatea vie şi par a se estompa în simple simboluri şi alegorii, avem de-a face cu o primejdie estetică gravă, oare, pe lîngă multe alte consecinţe negative, atrage după sine şi slăbirea impresiei tragice. Dacă cititorul ştie dinainte că acest lucru este gîndit doar simbolic, impresia tragică, cel puţin, nu cade în confuzie. Dacă, în schimb, sîntem puşi în clar-obscurul a ceea ce este gîndit real şi simbolic (ca, de pildă, în tabloul Elenei din *Faust* de Goethe şi în piesa *Spre Damasc* de Strindberg), tragismul suferă o pierdere uriaşă.

---

[85] **Avonianus,** *Dramatische Handwerkslehre [Curs profesional de dramaturgie],* **Berlin, 1895, pp. 18 urm., 51 urm., 63. Vederile serioase pe care le are Avonianus referitor la misiunea morală a artei (pp. 226 urm., 235 urm) se află într-o ciudată contradicţie cu strădania sa de a-l îndemna pe autor să dea dovadă tot mereu de o înţeleaptă îngăduinţă faţă de gustul publicului.**

DESTINUL TRANSCENDENT ŞI CEL IMANENT ÎN TRAGIC

1. Influenţa transcendenţei asupra configurării tragicului

Ar fi o treabă meritorie şi profitabilă să urmărim evoluţia tragicului de-a lungul diferitelor epoci şi la diferitele popoare. Reprezentarea acestei evoluţii are loc, aproape întotdeauna, în legătură cu istoria *dramaturgiei.* în felul acesta, în literatura narativă şi lirică, pe de o parte, tragicul rămîne situat lăturalnic, iar, pe de altă parte, problemele de compoziţie, de conturare a caracterelor, de stil, de limbaj, de scenicitate sînt tratate într-o formă mai mult decît secundară, adesea în mod precumpănitor secundară. Aşa se face că evoluţia istorică, pe care a suferit-o nucleul şi organismul tragicului rămîne pe planul al doilea şi este acoperită, dacă nu chiar întru totul ignorată. Şi totuşi merită atenţie tocmai *acele* mutaţii, pe care tragicul Ie-a suferit, în timpul evoluţiei spirituale a omenirii, în sine, în miezul său, în structura sa lăuntrică.

Dar oricît de interesant ar fi să urmărim mersul evoluţiei tragicului din punctul de vedere al sîmburelui său esenţial, totuşi, ţinînd seama de întreaga organizare a acestor expuneri, un asemenea proiect nu poate fi luat aici în considerare. Mă mulţumesc să scot în relief punctul de care se leagă cele mai profunde deosebiri în dezvoltarea istorică a tragicului. Mai întîi de toate, concepţia şi configurarea tragicului depind de relieful pe care, în diversele concepţii asupra lumii, I-a căpătat *ideea destinului* — cuvîntul acesta fiind folosit în sensul cel

mai larg. Tragicul dobîndeşte o conformaţie categoric diferită mai ales după cum i se conferă destinului raportul de *transcendenţă* sau de *imanenţă* faţă de mersul lucrurilor omeneşti. Este vorba, deci, de o deosebire care se referă la caracterul obiectiv destinai al tragicului, examinat în capitolul VI (pp. 185 urm.). Puternica opoziţie dintre epoci se manifestă, mai mult ca în oricare altă parte, în configurarea acestei laturi a tragicului.

Trebuie să-mi impun însă şi o altă limitare în consideraţiile care urmează. Nu vreau să cercetez diversele forme ale destinului în tragic sub unghiul impresiei pe care acestea au produs-o asupra conştiinţei popoarelor vechi şi a vremurilor trecute, aflate acum în discuţie. Oricum, aceasta ar fi o investigaţie extrem de dificilă şi de complicată şi, în plus, care n-ar ajunge, în cea mai mare parte, decît la rezultate foarte incerte. Aş vrea, mai degrabă, să iau în considerare în principal impresia pe care o avem *noi, oamenii moderni,* atunci cînd lăsăm să acţioneze asupra noastră formele pe care popoarele vechi şi vremurile trecute le-au dat destinului tragic în operele lor literare.

Oricît de fundamental diferită ar fi viziunea asupra lumii a elenismului de cea a creştinătăţii, ele concordă în credinţa în existenţa unei lumi supranaturale, care intervine în mersul lucrurilor omeneşti, diriguindu-1, pre- destinîndu-1 şi deviîndu-1. Două rînduieli Stau faţă în faţă : seria fenomenelor aparţinând naturii şi lumii umane şi, separat de ele, supraordonate lor, alcătuind o lume transcendentă faţă de ele, amestecîndu-se în ele din exterior, seria hotărîrilor divine. Fie că această putere superioară este Zeus sau Afrodita, fie destinul antic, sumbru, enigmatic, asemenea naturii, fie Dumnezeul creştin al spiritului şi al iubirii : ea va fi, întotdeauna, opusă, ca o lume în sine, cursului propriu al lucrurilor fireşti şi omeneşti, şi înzestrată cu forţa şi misiunea de a interveni în mersul lumii terestre, împiedicînd şi promovând, pedepsind şi răsplătind, avertizînd şi surprinzând, pe scurt modificînd. Este cu totul străin gîndul, sau chiar respins ca nelegiuit, că succesiunea .şi înnădirea fenomenelor pă- mînteşti ar urma exclusiv legitatea proprie imanentă şi că revelaţia divinului în pămîntesc nu ar consta în nimic altceva decît în evoluţia imanentă a terestrului, care, la origine, a fost una cu divinul. Am vorbit numai despre transcendenţa din reprezentările religioase greceşti şi creştine. Acelaşi lucru se poate spune însă şi cu privire la transcendenţa Dumnezeului evreiesc, a lumilor zeilor indieni, nordici şi altele.

Nu vreau, câtuşi de puţin, să afirm că orice autor care a trăit în vechea credinţă grecească în zei şi destin sau care a fost un adept înflăcărat al creştinismului a trebuit, de aceea, să şi pună în valoare, în fiecare operă literară tragică, destinul transcendent care intervine miraculos. Este întru totul posibil ca un autor, în ciuda convingerii sale despre domnia supranaturală a lui Dumnezeu sau a zeilor, să lase totuşi deoparte, în creaţia sa literară, această credinţă, să nu o scoată în relief în chip expres, ci să configureze umanul în mod pur uman. Autorul este, atunci, atît de

preocupat şi de captivat tocmai de forţa şi de necesitatea interioară a evenimentelor *umane,* încît nu-i vine în minte să tulbure dezvoltarea omenescului prin intervenţii transcendente. Aşa descrie Visakhadatta, în machiavelica piesă politică de intrigă *Mudrarakşasa,* doar ca pe o implicaţie a unor fenomene umane, lupta dintre doi cancelari de stat vrăjmaşi, fără vreo implicare a magiei divine şi a celei de penitenţă (atît de îndrăgită în literatura indiană), cu un remarcabil simţ pentru tăria şi asprimea faptelor şi pentru forţa lor coercitivă. Tot aşa, în piesa lui Bhavabhuti, *Malati şi Madhava,* intervenţia puterilor supranaturale nu iese nici măcar în evidenţă. Sau să ne gîndim la Sofocle. El a fost atît de pătruns de necesitatea umană care rezida în soarta Antigonei, încît nu a dat expresie, în această piesă, domniei supranaturale a destinului decît în mod cu totul secundar. Nici Euripide nu a făcut să intervină, în *Medeea,* sentinţe ale zeilor şi ale oracolelor şi nici autoritatea, eu caracter de blestem, a destinului : repudierea Medeii de către Iason apare ca hotărîrea liberă a lui Iason, şi tot aşa şi răzbunarea exercitată de Medeea asu-

pra lui Iason şi a fiicei lui Creon ca hotărîrea liberă a Medeii. In *Rugătoarele* de Euripide, această piesă cu o atmosferă morală deosebit de plăcută, totul se petrece, de asemenea, ca determinat de cauze pur umane, dacă facem abstracţie de apariţia din final a Atenei, apariţie cu totul lipsită de importanţă pentru acţiune. Totuşi, în marea majoritate a pieselor celor trei autori tragici eleni, iese limpede în relief destinul care intervine în chip supranatural. Chiar şi acolo unde tragicul este înfăţişat epic, autorul care trăieşte în concepţii supranaturaliste ştie să se ferească de intervenţia lumii divine în mersul lucrurilor terestre, dacă este convins de necesitatea lăuntrică a proceselor şi a actelor umane. Amintesc *Cîntecul lui Waltharius,* în care nici Dumnezeul creştin, nici zeii Romei ;— în ciuda unor împrumuturi din mitologia romană — nu se amestecă în cauzalitatea evenimentelor omeneşti. La Homer şi la Vergiliu, în schimb, destinele oamenilor evoluează sub influenţa zeilor. Sau să ne gîndim la Calderon : în multe piese a pus evoluţia tragică a destinelor umane sub o influenţă transcendentă, potrivit convingerilor sale supranaturalist-creştine ; în numeroase alte piese, dimpotrivă, umanul se dezvoltă la el numai din condiţii umane.

In funcţie de concepţiile diverselor epoci, semnificaţia destinului transcendent pentru tragic trebuie judecată, fireşte, în mod diferit. Pun doar întrebarea cum trebuie să judece acest lucru concepţia modernă asupra lumii. Omul modern respinge intervenţia miraculoasă a puterilor divine nu numai ca o tulburare a ordinii naturale, ci şi ca incompatibilă cu autonomia şi cu autorăspunde- rea omului. Nu pentru că ar fi incompatibil cu concepţia modernă despre lume ca, în desfăşurarea natural- cauzaiă a evenimentelor fizice, psihice şi istorice, să se realizeze, concomitent, şi o teleologie divină. Căci ar putea exista convingerea că *dinăuntru, dintr-o profunzime metafizică,* intervine o voinţă divină în mersul firesc al lucrurilor. Cîrmuirea dumnezeiască a ordinei naturale ar lua atunci, ea însăşi, forma unui element component al ordinii naturale. Despre asemenea concepţii, fie că sînt

juste sau nu, nu este vorba aici. Ceea ce trebuie exclus aici este reprezentarea antropomorfistă : să i se atribuie lui Dumnezeu, în ceea ce priveşte mersul lumii, o acţiune de orânduire, de ajutor, de amestec, să-i facem să intervină ca ameninţînd şi distrugînd, ocrotind şi răsplătind. Omul, care ar simţi deasupra lui un astfel de destin transcendent în stare să-i afecteze evoluţia, în orice clipă, din exterior, ar fi contrariul unui om liber, care stă pe picioarele proprii şi care trăieşte prin, forţa proprie. Iar concepţia modernă asupra lumii chiar aşa şi trebuie să-i judece pe eroul tragic, al cărui destin depinde de miraculoasele intervenţii ale unei puteri transcendente, în sensul că este plasat într-o ordine cosmică inconsistentă şi care nu rezistă unei înţelegeri purificate, şi că umanitatea reprezentată de el poartă în sine caracterul de lucru restrîns, încărcat, lipsit de libertate.

In credinţa într-un destin miraculos transcendent există, aşadar, o limită, care nu îngăduie desfăşurarea deplină a tragicului. în capitolul XV am văzut cît de mult creşte valoarea tragicului odată cu creşterea corelaţiei *organice*. Cu cît izvorăşte evoluţia tragicului mai mult dinăuntrul oamenilor şi raporturilor aflate în discuţie, cu atît efectul tragismului este mai satisfăcător. Vreau să spun acum că evoluţia proceselor tragice cu greu poate suferi o contracarare mai pronunţat neorganică decît prin îngăduirea intervenţiei unor fiinţe şi puteri superioare transcendente. Omul este acum unealtă sau chiar minge în mîna zeilor ; zeii îl urmăresc şi îl favorizează, îl păcălesc, îl iau prin surprindere, îl înalţă, îl doboară. Structura tragicului suferă, astfel, fisuri şi rupturi profunde. Se vede clar că există aici o lacună, care nu se referă numai la concepţia asupra lumii, ci care afectează, totodată, şi structura artistică a tragicului.

Totuşi, nu e cazul nici să supraestimăm lipsa izvorî la din transcendenţă. Trebuie să ţinem seama, mai întîi (Ic toate, de faptul că aici este vorba de concepţii de.pic lume, care, potrivit mersului necesar al spiritului umanităţii, au fost proprii unor întregi popoare şi epoci, consli-tuind, prin urmare, în mod necesar, terenul din ca,re a
trebuit să ia naştere creaţia literară a acelor popoare şi epoci. De aceea, numita deficienţă nu se face simţită ca o slăbiciune personală a autorului. Destinul transcendent nu ne apare ca o invenţie arbitrară sau ca o superstiţie întunecată a cutărui sau cutărui poet, ci se impune cu necesitatea şi impetuozitatea unei credinţe, în care îşi au rădăcinile simţirea, gîndirea şi viaţa unui întreg popor sau unei întregi epoci. In plus, popoarele care au reailizat opere literare tragice sînt de calitate spirituală superioară, ceea ce iese în evidenţă, fireşte, şi în conformaţia credinţei lor transcendente în zei. De aceea, cititorul, cu cît este mai cultivat, cu atît va fi mai înclinat dinainte să ţină seama, la degustarea unei opere literare, de etapa istorico-culturală care a inspirat transcendenţa pătrunsă în configurarea poetică a tragicului, Bineînţeles, cititorul va încerca să se transpună în modul de a simţi şi de a crede al poporului şi al epocii, predispunîndu-se, astfel, favorabil faţă de concepţia transcendentă şi taumaturgieă despre tragic.

Din cele spuse reiese un lucru : cu cît, din configurarea transcendentă

a unei tragedii, sufletul unui popor ni se adresează mai puternic, cu atît mai puţin supărătoare i se va părea cititorului modern această transcendenţă. Dacă însă, într-o operă literară, modalitatea prezentării credinţei fataliste supranaturale aduce mai puţin în conştiinţă vitalitatea, neclintirea şi onorabilitatea credinţei populare aflate în spatele ei, atunci ne vor indigna, cu atît mai repede şi mai mult şi intervenţiile supranaturale întîlnite în opera literară. La Homer, oamenii şi zeii alcătuiesc un tot unitar în mod atît de firesc. încît colaborarea 'lumii umane cu zeii incomparabil mai puternici, pe aceeaşi scenă, este considerată absolut spontan ca făcînd parte din ordinea lucrurilor omeneşti. Să ne gîndim la Cîntul al optulea din *Iliada* : Zeus apare aici, j
de pe vîrful muntelui Ida, ca un participant la bătălie :
prin fulgere şi tunete, face să intre o groază mortală în 1
rândurile aheilor ; apoi, ei îl imploră din nou, iar el le trimite un vultur ca semn de încurajare ; dar favoarea sa ei tot n-o au încă ; şi, astfel, sînt împinşi de către Hec-

tor la ananghie extremă ; atunci, Atena şi Hera se hotărăsc să sară în ajutorul aheilor ; numai că Zeus, mîniat, o trimite pe Iris la zeiţele răsculate cu un avertisment ameninţător ; intimidate, ele se întorc pe Olimp ; după care, Zeus vesteşte în adunarea zeilor, cu o dârză conştiinţă de stăpîn, că, în bătălia din ziua următoare, va extermina şi mai mulţi ahei. La o astfel de reprezentare a lucrurilor, chiar şi cititorul modern ii atrage în ţesătura tragică pe zeii făcători de minuni, ca factori participanţi. Dar prin aceasta, neorganicul transcendenţei nu este încă înlăturat, ci doar atenuat. Cu totul diferit apare domnia zeilor la Eschil şi la Sofocle. Aici ne îndreptăm privirea în jos, prin transcendenţa tragediilor, într-un suflet popular, mişcat puternic de emoţii solemne. Şi astfel, cititorul modern va considera întunericul saeru-înspăimîntător în care se învăluie aici divinitatea — precum la Homer acea lume transcendentă luminoasă — ca făcând parte din ordinea lumească în care se înfăptuieşte tragicul. Dar nici aici nu se realizează, în felul acesta, decît o atenuare a neorganicului, inerent oricărei transcendenţe miraculoase. La luminatul Euripide, în schimb, zeii sînt introduşi formal şi convenţional. De aceea, apariţia şi intervenţia lor este adeseori greoaie ; aproape ca şi cum zeii ar urma să fie desconsideraţi. Să ne aducem aminte de modul brutal în care, în *Hipolit* şi în *Bacantele,* zeii duc oamenii la pieire. De aceea, caracterul neorganic al transcendenţei se face simţit, aici, mai puternic şi mai supărător. Piesele lui Kăli- dăsa, ca şi Nala şi Damayanti, fac, şi ele, impresia că dependenţa oamenilor de regulamentele şi decretele zeilor ar fi mai curînd un simplu adaos desfigurator la configurările şi dezvoltările frumoase ale umanului pur. Piesa lui Bhavabhuti *Malati şi Madhava* poate fi citată, şi ea, ca exemplu. In principal, totul decurge pur omeneşte ; îndeosebi descrierea psihologic competentă, intim pătrunzătoare a sentimentelor de dragoste contribuie mult la impresia că ne aflăm pe un teren uman fi ros;-. De aceea, intervenţia supranaturală a vrăjitoarelor apare

ca ceva survenit neorganic. Sau să ne gîndim la poemul epic al lui Camoes : amestecul Venerei, al lui Marte, al lui Bachus în soarta portughezilor face impresia unei glaciale maşinaţii mitologice.

în afară de relaţia dintre autor şi credinţa populară, mai contează încă ceva. Reprezentările privitoare la intervenţia transcendentă a zeilor nu trebuie să ne apară ca mult prea antropomorfe, ca mult prea lipsite de demnitate. Chiar şi atunci cînd este prezent fondul adînc şi amplu al credinţei populare, o reprezentare care coboară zeii la nivelul prea-omenescului se opune ca un obstacol eficacităţii tragicului. Există opere literare tragice în care intervenţiile miraculoase ale divinităţii sînt astfel înfăţişate, încît reprezentarea factorului samavolnic, capricios, obstinat, iscoditor, perfid este pe deplin evitată. Domnia divinităţii ni se impune ca dreaptă şi plină de înţelepciune, sau, chiar dacă pare de neînţeles, sau înspăimântătoare şi îngrozitoare, ne este totuşi dat să simţim în ea o profunzime solemnă, o taină plină de tâlc, un supraraţional sacru. în alte opere literare, în schimb, intervenţia divinităţii pare că rezultă dintr-o mentalitate meschină, iritată, perfidă, intrigantă, vicleană ; ca şi cum divinitatea ar juca cu omul un joc nelegiuit, revoltător. Nu necesită nici o motivare faptul că, în cazul acesta, impresia tragică este stingherită în mare măsură. Oricît de bogată în frumuseţi ar fi opera literară, simţămîntul omenesc al cititorului modern se revoltă totuşi puternic în faţa unei asemenea concepţii umilitoare. în privinţa aceasta, Vergiliu a realizat un avans important faţă de Homer : el îşi ţine zeii „pe cît posibil[14] la distanţă „de tot ce este josnic, ca şi de tot ce este meschin şi ludic". Jupiter, de pildă, este „ridicat într-o sferă mai înaltă".[86]

în acest context, trebuie să ţinem seama negreşit de o deosebire. Există opere literare care ne transpun într-o lume a fanteziei ludice, care, deci, nu ne prezintă evoluţia umanului ca pe o chestiune ce trebuie luată întru totul în serios. In astfel de opere literare fantastice, din care ne ajung la urechi exuberanţa autorului, gustul său pentru miracole, bucuria sa de a se juca şi de a vagabonda, nu se fac simţite, nici pe departe, inconvenientele transcendenţei divine, în aceeaşi măsură ca acolo unde autorul înfăţişează destine umane într-o manieră complet serioasă. De aceea, în lumile pur fantastice suportăm chiar şi intervenţiile grosolan antropomorfice, stranii, indecente, ridicole ale domniei divine mai uşor decît în operele literare care stau mai mult pe solul realităţii. Piesa lui Calderon despre Prometeu este într-atît de vizibil plasată într-o lume fantastică, încît comportamentul ciudat al zeilor ne face plăcere, fără să ne supere prea mult.

---

[86] **Richard Heinze,** *Virgils epische Technik [Tehnica epică a Ivi Vergiliu],* **Ediţia a 3-a, 1915, p. 298. Heinze oferă consideraţii exti-em de instructive despre supranaturalul din** *Eneida.*

2. Transcendenţa în operele literare tragice ale diverselor popoare

Domnia divină ne întîmpină sub forma unei hotărîri şi sentinţe sacre, care impun respect, îndeosebi la Es- chil ; *Perşii* sînt foarte grăitori : înfrîngerea lui Xerxe apare ca pedeapsă divină pentru aroganţa nelegiuită care nu s-a dat înapoi de la încătuşarea Helespontului, de la prădarea statuilor zeilor, de la distrugerea lăcaşurilor zeilor în Elada. In ceea ce priveşte opera sa *Agamemnon*, nu cred, spre deosebire de Giinther, că aici pedeapsa se leagă, pretutindeni, de o vină care a luat naştere dintr-o hotărîre liberă.[87] Mai degrabă, găsim peste tot, în cuvintele Casandrei, ale Clitemnestrei, ale corului, concepţia bine înrădăcinată că întreaga casă a Pelopizilor este urmărită de o soartă blestemată, care o duce la pieire : toată piesa se află sub imperiul acestei credinţe. Totuşi, acţiunea destinului este înfăţişată, în ciuda grozăviei şi a impenetrabilităţii, şi ca o domnie sublim dreaptă, plasată mai presus de orice slăbiciune omenească. In următoarele două părţi ale trilogiei, tot aşa, ursitele neamuliri pelopizilor se afla sub stăpînirea unui destin care guvernează în mod supranatural; numai că acum, cind Oreste, împins de o situaţie teribilă şi cu inima curată, a comis matricidul, destinului-blestem — Eriniilor — i se opune o putere divină binevoitoare şi care guvernează salutar — Apollo şi Atena —, obţinînd victoria. In această continuare şi în acest final, domnia destinului este încă şi mai plină de tîlc, încă şi mai sacră, încă şi mai pretenţioasă decît în *Agamemnon.* Chiar şi în *Prometeu,* unde Zeus este prezentat ca despot necruţător, se deschide, în spatele acestei violenţe crude, o prăpastie misterioasă şi ameţitoare a destinului.[88]

La Sofocle, lucrurile se prezintă altfel. Cu toată sfinţenia respectabilă care înconjoară domnia zeilor, aceasta provoacă totuşi la el, cu mult mai mult decît la Eschil, critica afectivă a omului modern. Mai cu seamă în *Edip rege,* destinul ni se impune ca un şir de capcane, care, în ciuda faptului că victimele se feresc, duce spre ţinta fatală, ca un concurs de împrejurări şiret născocite, care îl duc infailibil la dezastru pe cel vizat de divinitaie. Edip se îndreaptă într-acolo, într-o autoorbire stridentă ; tot ce spune şi face ia, din punctul de vedere al destinului care pîndeşte perfid de la spate, un înţeles tăios ironic : fiecare dintre intenţiile sale devine, în mîinile destinului, un mijloc pentru a pricinui contrariul acestor intenţii — pieirea sa. [89] Totuşi, impresia aceasta este atenuată prin faptul că diriguirea împrejurărilor de către zei este înfăţişată ca ceva sacru, ceva ce trebuie

---

[87] **Giinther,** *Grundzixge der tragischen Kunst [Trăsăturile fundamentale ale ariei tragice],* **pp. 112, 124.**

[88] **Max Wundt tratează, în mod aprofundat** *(Geschicthe der griechischen Ethik [Istoria eticii greceşti],* **voi. 1, Leipzig, 1908, pp. 190 urm.), conţinutul şi substratul religios al trilogiei lui Eschil.**

[89] **Acest proces este bine analizat în noua ediţie comentată a lui** *Edip rege,* **apărută sub îngrijirea lui Ewald Bruhn, ediţia a 11-*, Berlin, 1910, pp. 14 urm. din introducere.**

acceptat cu evlavioasa devoţiune. Numai Iocasta reprezintă un scepticism liberal. Toate celelalte personaje, inclusiv rănitul mortal Edip, vorbesc despre blestemul care urmăreşte neamul labdaeizilor ca despre o realitate stabilită odată pentru totdeauna în mod inexplorabil de misterios, ce-i drept, dar care se cuvine primit cu credinţă smerită. Dar şi *Filoctet* şi *Trahinienele,* ba chiar şi *Aiax* produc o impresie similară : ei lasă să apară domnia zeilor, pe de o parte, ca dură, cruntă, arbitrară, dar, pe de altă parte, ca un mister învăluit în fiori sacri, în ciuda caracterului său absurd. In Antigona, în schimb, este absent destinul care intervine transcendent ; în împletirea evenimentelor, cel puţin, nimic nu indică în mod explicit acest lucru ; totul evoluează aici imanent omeneşte. Altfel, iarăşi, se petrec lucrurile în *Edip la Colonos.* Aici, este prezentă şi intervine domnia destinului, dar o domnie într-un sens plin de compasiune şi de îndurare, izbăvitor. Şi aici, divinitatea se manifestă ca o prăpastie sumbră, iraţională ; dar acestei prăpăstii îi lipseşte orice arbitrar, orice violenţă ; din ea ne priveşte un tîlc frumos, blînd, consolator.[90]

Dacă ne îndreptăm spre Euripide, facem un pas important în jos. La Euripide, intervenţia zeilor izvorăşte adesea din răutate meschină, din josnică sete de răzbunare, din spirit intrigant, perfid. Şi, totodată, lipseşte acel fior sacru, care, la Sofocle, învăluie domnia destinului chiar şi acoîo unde aceasta are în sine ceva jignitor pentru simţământul nostru omenesc. In *Hipolit,* Afrodita este aceea care pune în aplicare un plan mîrşav împotriva unor oameni nevinovaţi. Se simte jignită de purtarea lui Hipolit, potrivnică dragostei, de veneraţia lui exclusivă pentru feciorelnica Artemis şi, de aceea, aruncă asupra lui plasa intrigilor ei aducătoare de nenorocire. Dacă însă Hipolit este ruinat, atunci ■— aşa cere planul conceput — Fedra şi Tezeu trebuie să cadă şi ei în umilinţă şi dezolare. Aşa încît Afrodîta nu se dă înapoi să-i facă şi pe aceştia să-i simtă mîna chinuitoare, funestă. Aici, prin urmare, domnia aspră şi cumplită a zeilor nu este, ca la Sofocle, învăluită de o tainică aureolă sublimă ; lipseşte mentalitatea cuvioasă, cu rădăcinile în divin ca într-o substanţă sacră. Oamenii apar în mîna zeilor ca nişte jucării, pradă capriciilor şi pasiunilor lor. In felul acesta, valoarea tragicului scade, fireşte, într-o măsură însemnată.»

Interesant, în această privinţă, este *Ion.* Aici, destinul grecesc apare trivializat, coborît la nivel de forţă magică. Apollo o seduce şi o abandonează pe Creusa ; Ion, băieţelul ei, este dus, din ordinul lui, la Delfi şi crescut acolo, în templul lui Apollo, ca servitor. Creusa se căsătoreşte cu Xuthos, cu care însă nu are copii. Perechea pleacă în pelerinaj la Delfi, spre a implora binecuvântarea de a avea copii. Aici se înfăptuieşte, datorită intervenţiei lui Apollo, reunirea Creusei cu Ion. Dar Apollo se amestecă în mod neîndemînatic, neatent, aşa încît iau naştere fel de fel de

---

[90] „Disonanţele aproape insuportabile pentru simţirea noastră*[1] din concepţia moral-religioasă aflată la baza tragediilor lui Sofocle sînt expuse, dintr-un punct de vedere mai general, de către Max Wundt, în lucrarea citată (pp. 232 urm.).

încurcături şi necazuri. înainte însă ca lucrurile să ajungă la ultima lor consecinţă, Apollo, sprijinit de Atena, intră din nou în acţiune, dar este nevoit să recurgă la înşelăciune şi amăgire pentru a pune totul în ordine. Apollo sc comportă ca un om cu mult prea uman, dar care este înzestrat cu puteri suprapă- mînteşti.

Reprezentări de-a dreptul nedemne ale zeilor găsim şi în *Electra* de Euripido, o piesă care, dealtfel, cu toate lacunele ei. se distinge printr-o conducere vioaie, captivantă, realist îndrăzneaţă a acţiunii. Pînă către sfîrşit, totul evoluează imanent omeneşte ; dar apoi, dintr-o dată, autorul pune acţiunea trecută şi viitoare sub imperiul unor intervenţii grosolane ale zeilor. Apollo, care îi sugerase lui Oreste matricidul, sc dovedeşte a fi un sfătuitor nechibzuit şi fals, iar Zeus, la rîndul lui, prezentat ca zeul mai înţelept şi mai puternic, apare ca fiind aspru şi nedrept. Cruntă şi feroce este intervenţia supranaturală şi în *Bacantele :* Dionysos se răbună cu o viclenie îngrozitoare pe Pentheus şi ai săi, pentru că aceştia refuză să se închine noului zeu. El face ca soţia şi fiicele lui să fie cuprinse de o inconştientă furie bachică şi se pricepe, apoi, să împingă lucrurile pînă acolo, încît Pentheus, căruia i-a luat de asemenea minţile, să fie cio- pîrţit de soţie şi de fiice, aflate în stare de demenţă bachică. Tragismul acestei piese produce o impresie puternică ; dar brutalitatea nudă a puterii supranaturale face ca această impresie să scadă considerabil. Şi cu o brutalitate asemănătoare, în *Hercule furios,* eroul acesta este bătut deodată, la ordinul Herei, cu o furie infanticidă.

Nu în toate piesele lui Euripide destinul este atît de meschin, de josnic, de nedemn. In *Fenicienele,* în cele două *Ifigenii,* capriciile soartei, cu toată asprimea şi brutalitatea lor, nu sînt nici pe departe atît de neruşinate ca în exemplele precedente. *Alcesta* se evidenţiază, dintre piesele lui Euripide, prin caracterul domniei divine omeneşte frumos şi care reuneşte, în mod ingenios, jalea şi capacitatea de a ferici. Piesa sa *Medeea* se distinge, la rîndul ei, prin faptul că autorul nu dă expresie nicăieri ideii de destin. Iar această evoluţie pur umană iese in evidenţă în mod cu atît mai semnificativ, cu cît limbajul acestei opere literare posedă adesea o forţă pasională cu adevărat antrenantă.

Deosebiri asemănătoare în direcţia destinului transcendent rezultă cînd considerăm literatura tragică sub înrîurirea religiei iudaice, indiene, creştine. Voi cita doar ciîteva exemple.

Biblia ne povesteşte că Iehova înăspreşte inima faraonului, încît nu-i eliberează din robie pe copiii lui Israel, şi că această înăsprire determinată de Iehova are scopul expres de a-l face pe faraon să simtă, în modul cel mai viu, puterea şi splendoarea lui Iehova. Dacă ne amintim apoi că, din cauza refuzului faraonului, Iehova trimite cele mai îngrozitoare plăgi asupra Egiptului şi că, în cele din urmă. îneacă în mare întreaga oştire a egiptenilor, atunci, fără să vrem, îl repudiem pe Iehova ca pe un dumnezeu barbar. Totodată însă, datorită povestirii biblice, avem impresia că domnia lui Iehova îşi are rădăcinile într-o profunzime sacră insondabilă, într-un

mister cosmic supraraţional. Dacă Iehova doreşte să fie preamărit de faraon, acest lucru nu este înfăţişat ca o pură dorinţă de putere, ca o voinţă arbitrară pur egoistă ; ci figura lui Iehova pare a se pierde în negura solemnă a unei taine situate mai presus de orice unitate de măsură omenească. In mod analog trebuie să judecăm atunci cînd Biblia povestește că Saul, acest rege nobil și rnîndru, este persecutat, în mod crunt şi necruţător, de către Iehova, pentru o vină minoră. Respingem această reprezentare a lui Dumnezeu ca nedemnă ; totodată însă, reprezentarea biblică învăluie puterea lui Iehova în fiorii tainici ai sublimului insondabil. în felul acesta se produce — cam ca la Sofocle — o transformare a acelei impresii respingătoare. In felul acesta, şi reprezentarea ciudată a lui Iehova din povestirea biblică despre Samson, a cărui soartă atîrnă de creşterea părului său, suferă o metamorfoză înspre fabulos-eroic. într-un grad neobişnuit de redus se face simţită imixtiunea transcendenţei în povestea Iuditei. Iehova nu intervine în desfăşurare, în nici unul dintre actele specifice ; numai în ansamblu, Iehova este presupus a fi puterea care a pregătit pieirea lui Holofern prin braţul unei femei evreice.

In *Sakuntala* de Kalidasa, imprecaţia penitentului Durvasa joacă rolul destinului. In contrast cu omenia frumoasă, delicată şi superioară, de care dă dovadă din belşug această piesă, intervenţia numitei imprecaţii în desfăşurarea acţiunii apare ca neorganică, grosolană, superstiţioasă. Totuşi, acest efect supărător este atenuat prin faptul că imprecaţia cuprinde, în acelaşi timp, şi întorsătura ingenios conciliatoare pe care o ia, pînă la urmă, acţiunea. Cu muJt mai straniu încă este efectul interven-, ţiei puterilor supranaturale în piesa lui Kşemisvara *Mînia lui Kausica.* Piesa aceasta este străbătută de o sublimă exaltare a virtuţii, de credinţa în capacitatea de a păstra, în situaţia cea mai dificilă, o conştiinţă eroic curată. Cu acestea, necontenitele imixtiuni transcendente se află. pentru cititorul modern, într-un ciudat antagonism, cu atît mai mult cu cit ele sînt corelate cu reprezentări morale care trebuie să ne apară absurde şi inumane. In

alte piese indiene, în schimb, — ca, de pildă, în machiavelica piesă de intrigă *Mudrarakşasa* şi în *Mrichakatika* ■— totul se petrece în chip omeneşte firesc.

în ceea ce priveşte transcendenţa creştină, lucrul cel mai la îndemînă este să ne gândim la povestea Patimilor lui Iisus, aşa cum este înfăţişată la sinoptici. în această tragedie creştină primară, lucrurile stau, în pofida tutu-ror deosebirilor enorme, cam ca la Eschil : uman-natu- ralul este mijlocit în mod substanţial organic cu supranaturalul. în îmbinarea domniei divine cu evoluţia omenească îşi găseşte expresia simplă şi viguroasă conştiinţa comunităţii creştine în devenire. De asemenea, domnia puterii supranaturale nu este însoţită nicăieri de ceva meschin, arbitrar, violent. Aşa cum arată reprezentarea la sinoptici, divinul supranatural trece prin procesele umane ca un miracol sacru. în naraţiunea sinopticilor, aşadar, transcendenţa nu are câtuşi de puţin, pentru tragismul Patimilor şi morţii lui Hristos, semnificaţia unui adaos străin, exterior.

Dintre marii autori de tragedii, îndeosebi Calderon işi are locul aici. în *Devoţiune faţă de cruce,* domnia Providenţei apare parţial ca zglobie şi cochetă, parţial ca absurdă şi brutală. Imixtiunea ocrotitoare, salvatoare, descurajatoare a semnului crucii este lipsită de orice element violent, irezistibil, de aparenţa imposibilităţii de a fi altfel şi, totodată, de secretul unui tîlc disimulat in insondabil. Crucea, care pluteşte deasupra piesei ca destin chemat a fi sacru, coboară aproape la rangul de fetiş. Şi cam tot aşa se întâmplă în *Magul făcător de minuni.* Dacă facem o comparaţie cu *Faust* de Goethe, aproape că ne speriem de acel hocus-pocus exterior cu care diavolul îl prinde, aici, în mreji pe Ciprian. Dar nu trebuie să uităm niciodată că autorul acesta s-a aflat sub presiunea unei credinţe catolice fanatice şi a unei noţiuni a onoarei împinsă pînă la un paroxism absurd. Şi aici pare demn de mirare de ce zbor înalt şi liber a fost capabil acest ge

niu, în ciuda dublei constrângeri, şi cu ce viziune profundă şi cuprinzătoare a fost în stare să configureze omenescul.

3. Eclipsările tragicului prin transcendenţă

Intervenţia transcendentă a destinului mai trebuie examinată în încă o direcţie importantă. Vor fi scoase în evidenţă acum diverse confuzii şi eclipsări produse de destinul transcendent în unele puncte semnificative ale contextului tragic. Cea mai importantă este oscilaţia care se produce *în vină.* Orice grad de demnitate şi de lipsă de demnitate ar avea reprezentarea domniei supranaturale a divinităţii, ea exercită în toate cazurile, odată ce vina tragică este înfăţişată ca ivită dependent de o astfel de domnie, un efect de confuzie şi de eclipsare asupra reprezentării culpei. *Pe de o parte,* nelegiuirea îl apasă pe cel care a săvîrşit-o, ca ceva monstruos, inuman, ca o vină pe suflet. *Pe de altă parte* însă, cititorul sau, poate, şi făptaşul ştie că o divinitate I-a tîrît, I-a implicat în ea, că, prin urmare, nelegiuirea nu ar trebui, de fapt, să-i fie imputată ca vină. Astfel ia naştere un dar obscur generator de confuzii. Raţiunea limpede ne spune că o nelegiuire comisă sub constrîngere transcendentă, deci şi fără conştiinţa culpei, nu este o culpă ; şi totuşi, ea este tratată de către autor şi de către făptaş, întrucîtva, ca vină. Făptaşul se alege cu chinul şi cu pedeapsa, ca şi cum ar fi răspunzător de o vină grea ; pe de altă parte însă, acesta este socotit totuşi ca un simplu nenorocit. Acest mod de examinare generator de confuzii se poate accentua pînă ce devine insuportabil.

Chiar la Eschil, care doar înfăţişează destinul transcendent în maniera cea mai demnă, această şovăire între culpă şi neculpă, între responsabilitate şi neresponsabi- litate iese clar la lumină. Înverşunarea Clitemnestrei împotriva lui Agamemnon provine din faptul că acesta şi-a sacrificat propriul copil. Dar Agememnon a jertfit-o pe Ifigenia numai deoarece Calchas, în numele zeiţei mîniate, ceruse sîngele Ifigeniei ca sacrificiu expiator. Abia după o luptă lăuntrică acerbă, sub presiunea cuvîntului zeiesc, se decisese să săvârşească nelegiuirea. Dar şi actul de răzbunare al Clitemnestrei se află sub o lumină şovăielnică : pe de o parte, el reprezintă o crimă de cea mai neagră speţă, dar, pe de altă parte, este şi o verigă a blestemului zeilor, transmis din generaţie în generaţie. Aşa cum Agamemnon a fost împins de mlnia zeilor în situaţia îngrozitoare din care numai nelegiuirea jertfirii fiicei sale constituia o ieşire, tot astfel şi la crima Clitemnestrei a participat mînia spiritelor răzbunătoare ale familiei. în schimb, matricidul lui Oreste nu se încadrează aici : ambele puteri transcendente (dintre care una — Apolo — a împins la faptă şi o încuviinţează, iar cealaltă — Eriniile — o reprobă) sînt tratate de autor, cu conştiinţă clară, ca întrupări vii ale celor

două laturi morale pe care]e are lăuntric fapta în sine.

Dintre personajele lui Sofocle, cel care ne reţine atenţia este Edip. Deasupra lui planează o întunecime deosebit de puternică de culpă şi neculpă. O cruzime săvîr- şită cu totul inconştient ar trebui considerată totuşi, potrivit reprezentării autorului, întrucâtva ca vinovată. Şi mai aspră încă este exigenţa formulată de Seneca, în lucrarea sa *Edip,* căci. în această tragedie (dealtminteri extrem de plină de efect), destinul lui Edip este zugrăvit în culori incomparabil mai oribile decît la Sofocle, şi, în plus, lipseşte atmosfera fundamentală evlavioasă. Această împrejurare contribuie şi la Euripide la faptul că eclipsarea culpei prin transcendenţă este de un tip deosebit de dificil. Astfel, el vrea să ştie că iubirea ne-firească, adulteră a Fedrei, deşi împlântată în pieptul ei în mod infam, de către o divinitate, este considerată totuşi păcat. Poate fi evocată şi tragedia sa *Oreste:* în această piesă, atît din motive interioare, cît şi pentru că Apollo îi sugerase fapta, Oreste este pe deplin convins că a săvârşit pe bună dreptate matricidul ; şi totuşi, fapta

aceasta ordonată de un zeu este tratată de autor ca o atrocitate nefericită, care cere ispăşire şi care, în plus, atrage după sine consecinţe atît de nefaste şi de distrugătoare, încît divinitatea trebuie din nou să intervină, cu cuvîntul său autoritar, ca o frînă. Ne putem gîndi aici şi la Homer. Fatalul act de violenţă al lui Agamemnon, care i-a răpit-o lui Ahile pe Briseis, este pus, în desfăşurarea ulterioară a operei, pe seama unei orbiri produse de către divinitate ; şi tot aşa, deasupra nelegiuirii lui Paris şi a Elenei pluteşte lumina difuză a unei domnii şi a unei fatalităţi ale nemuritorilor.

De asemenea, culpele din piesele indiene fac parte, în mare parte, din această categorie. In piesa lui Kşe- misvara *Mînia lui Kausika,* intervenţia stînjenitoare cu care regele Harisceandra întrerupe vrăjitoria sacrului penitent Kausika apare ca o groaznică nelegiuire, care are drept consecinţă blestem şi dezolare. Iniţiatorul acestei întreruperi nelegiuite este însă răul Ganesa, zeul obstacolelor, care, sub înfăţişarea unui vier, I-a ademenit pe rege pînă în dumbrava penitenţei.

Ca şi vina, la fel şi devierea tragicului înspre *împăcare* poate fi, şi ea, eclipsată printr-o intervenţie transcendentă. Dacă schimbarea dispoziţiei lăuntrice în fericire şi pace este produsă în mod transcendent, atunci ea se întemeiază, tocmai prin aceasta, pe o bază exterioară. deci nu constituie o împăcare în adevăratul înţeles al cuvîntului. Această afirmaţie nu este adevărată numai în cazul împăcărilor care, ca la Euripide, sînt produse printr-un grosolan *deus ex machina,* dar şi *Edip la Colonos* îşi are locul tot aici. Stingerea din viaţă a nefericitului erou în linişte şi pace este pricinuită de o insondabilă revenire la îndurare şi împăcare a divinităţii mîniate, şi, de aceea, este o împăcare căreia îi lipsesc condiţiile interioare. Acest neajuns iese în evidenţă, mai cu seamă, la Calderon : în *Devoţiunea faţă de cruce*, atît decăderea Iuliei, cît şi îndreptarea ei sînt introduse pur formal în sufletul ei ; şi cam acelaşi lucru se poate spune şi despre *Magul făcător de minuni.* Convertirea lui Ci- prian are loc sub impresia trucurilor magice ale divini-

taţii creştine, superioare vrăjitoriilor diavoliceşti ; divinitatea creştină, substituind un cadavru asemănător cu Jus- tina, i-a salvat ei virtutea şi i-a smuls diavolului izbînda asupra lui Ciprian. în piesa lui Bhavabhuti *Malati şi Madhava,* de asemenea, penitenta Kamandaki şi discipola ei Saudamini apar ca un *dens ex machina:* ele intervin datorită puterilor lor supranaturale.

Dar şi *suferinţa ca atare* poate cunoaşte eclipsări, prin dependenţa ei de puterile transcendente. Şi anume, în două privinţe : mai întîi, în legătură cu o vină anterioară şi, apoi, independent de orice vină. *Primul* caz are loc atunci cînd o putere transcendentă face ca o vină — omeneşte privită — minoră, să fie însoţită de o suferinţă disproporţionat de grea, care. în plus, nu are nici o legătură interioară cu acea vină. în cazul acesta, simţirii noastre omeneşti suferinţa i se impune ca nemeritată, cel puţin în cea mai mare parte. în timp ce raţiunea noastră este nevoită totuşi să reţină relaţia supranaturală cu vina anterioară, odată recunoscută de autor ca existentă. Atunci cînd autorul nu se ocupă de vină decît marginal, decît în treacăt, iar pe primul plan situează, mai degrabă, suferinţa, cu greutatea şi profunzimea ei imanent omenească, această oscilaţie între ceea ce este meritat şi ceea ce este nemeritat se manifestă, la suferinţă. în chip deosebit de supărător. Aşa se întîmplă în *Aiax* de Sofocle. Două trăsături de trufie faţă de zei din viaţa de mai înainte a lui Aiax sînt menţionate doar tangenţial pentru a justifica greaua lovitură- dată de Atena. Mult mai mult precumpăneşte impresia că demenţa şi umilinţa care I-au lovit pe Aiax ar fi o soartă disproporţionat de înspăimîntătoare, nemeritat de cumplită. Autorul contribuie la această impresie îndeosebi prin faptul că, aşa cum îl înfăţişează el, Aiax avea mai multă îndreptăţire decît Ulise, să primească armele lui Ahile, şi că, de -aceea, cînd i-au fost atribuite lui Ulise, a trebuit să se simtă, pe drept, profund mîhnit. Dar oricum. Atena apare în această piesă ca o zeiţă care chinuieşte extrem de părtinitor. Astfel pluteşte, deci, în jurul suferinţei lui Aiax, o amestecătură neclară de meritat şî

nemeritat. Chiar şi în impresia produsă de soarta groaznică a lui Filoctet pătrunde o mică neclaritate. Suferinţa sa apare ca o lovitură cu totul nemeritată din partea zeilor ; numai printr-o remarcă a lui Neoptolem se ■sugerează cititorului ideea că o nebăgare de seamă, de care se făcuse vinovat în sanctuarul Chrisei, i-ar fi adus, după voinţa zeilor, toată nenorocirea. Mai cu seamă poemele indiene fac parte din această categorie. Omiterea unei ablaţiuni în *Nala şi Damayanti,* o neatenţie faţă de un penitent ostenit în *Sakuntala,* un lapsus de vorbire într-o piesă sfîntă în *Urvasi,* constituie motivul pentru care, potrivit contextului transcendent, este pricinuită nenorocirea şi dezolarea.

O eclipsare *de altă natură* apare în suferinţa tragică atunci cînd ştim că eroul, aflat în suferinţă, în luptă, este secondat de o putere transcendentă, care îl ajută, îl duce spre un sfîrşit fericit. Suferinţelor li se ia, astfel, ceva din seriozitatea lor ; există suferinţe în spatele cărora ni se pare că se şi află depăşire şi eliberare. Prin aceasta, efectul tragic al

suferinţei este considerabil atenuat. La Homer, martirul persecutat crunt Ulise, după ce a părăsit-o pe Calvpso, ajunge la mare ananghie prin furtuna pe mare iscată de Poseidon. Văzînd că, în drum spre patria iubită, eroul luptă cu stihiile dezlănţuite, ştim totuşi că zei atotputernici îl vor scoate cu bine din năpastă, şi în fapt. Atena şi Leucoteea chiar devin salvatoarele lui. Tragismul situaţiei sale este astfel redus. S-ar mai putea aduce din Homer o mulţime de dovezi în acest sens. Cam tot aşa se prezintă lucrurile la Tasso. Caznele şi luptele creştinilor cunosc, în ceea ce priveşte dificultatea şi gravitatea lor, o atenuare, deoarece îi vedem pe creştini că se află sub protecţia Dumnezeului lor şi a îngerilor săi. Intervenţia eficace a lui Dumnezeu în favoarea creştinilor, adusă mereu în faţa ochilor noştri, ne sugerează cu vigoare ideea că toate suferinţele lor nu sînt decît trecătoare şi că. în curînd, vor urma victoria şi triumful. Cel mai mult resimţim această slăbire a tragicului în cazul suferinţelor lui Gottfried, căci acesta se bucură de o protecţie divină cu totul deose

bită. Dimpotrivă, suferinţa şi pieirea păgînilor nu cunosc o astfel de slăbire a tragicului. Mai precis : în cazul acesta este vorba despre o apariţie neorganică a unor factori *aberanţi* în suferinţa tragică. Trecerea suferinţei tragice pe făgaşul deznodămîntului fericit se anunţă în mod neorganic.

4. Transcendenţa greaca şi cea creştină în raportul lor cu tragicul

După cum am văzut, reprezentarea destinului transcendent a stingherit tragicul nu numai în literatura greacă, ci a determinat alterări principial similare în reprezentarea literară a tragicului chiar atunci cînd a apărut înveşmântat în reprezentări romane, indiene, iudaice, creştine. De aici nu trebuie trasă, fireşte, concluzia că toate aceste religii conţin aceleaşi condiţii pentru configurarea tragicului. Condiţiile respective sînt, în religiile amintite, mai curând extrem de diferit favorabile sau nefavorabile. Ne mărginim să spunem cîteva cuvinte în această privinţă numai despre concepţia elenă asupra lumii şi despre cea creştină.

Dacă ne gândim la premisele religioase, pe care sc? bazează creaţiile celor trei mari autori greci de tragedii,, ni se înfăţişează o lume în care reprezentarea unui destin operant ca un blestem — un destin înclinat să săvîrşească lucruri înspăimântătoare, dificil de îmblînzit, legat, mai ales, de trufia omenească — ocupă o poziţie dominantă. Oricît de diferit ar fi configurate aceste premise la fiecare dintre cei trei autori de tragedii, ele au constituit, în orice caz, un teren prielnic pentru fantezia tragic creatoare. Fie că îmbracă forma unui fundal întunecat amorf, fie că se manifestă ca figuri divine individuale, puterile transcendente prigonesc, întotdeauna, cu o duşmănie de neîmpăcat, oameni excepţionali, eroi puternici. seminţii alese, cărora le provoacă suferinţe enorme

şi, în cele din urmă, pieirea. Dacă mai adăugăm că această mînie a destinului este produsă, de regulă, de vreo nelegiuire a celui afectat de suferinţă, devine clar că acele premise religioase nu puteau să nu împingă fantezia literară, cu toată hotărîrea, în direcţia tragicului. Iar această presiune a fost cu atît mai viguroasă, cu cît legenda greacă a pregătit terenul pentru fantezia literară predispusă tragic, printr-un număr de imense şi formidabile cicluri de legende, în care acea credinţă obscură în destin a căpătat o expresie zguduitoare.

Opusul ar fi creştinismul, cu Dumnezeul lui iubitor, atotmilostiv, care îl iartă plin de har pe păcătos, cu condiţia să fie accesibil căinţei. Sufletul creştinului, oricît de pierdut şi de decăzut ar fi, oricît de plin de suferinţe şi de chinuit, găseşte în credinţa în Dumnezeu şi în Fiul Lui sprijin şi bucurie. Creştinismul este străbătut de o victorioasă încredere în mîntuire ; puterea mîntuirii ajunge pînă la cruce şi la umilinţă şi la moarte ; morţii i s-a luat puterea ; dincolo de bezna acestei lumi se deschide fericirea veşnică. Un scriitor care este pătruns de această credinţă şi vrea să-i dea în opera sa expresie deplină şi exhaustivă trebuie să fie dispus să transpună în bine şi în împăcare nu numai suferinţa omului drept, ci şi pe cea a păcătosului nu cu totul îndărătnic, spre a dovedi astfel. în mod vădit, dragostea şi îndurarea lui Dumnezeu. Dirijarea tragicului către un deznodământ potolit este mai adecvată terenului originar, neslăbit al creştinismului decît realizarea necruţătoare a tragicului. Iar dacă autorul creştin este atît de îndrăzneţ, încît işi duce eroul la moarte, atunci — în măsura în care şi în opera literară reliefează ceea ce este specific creştin, — face să apară, cu un accent puternic speranţa în fericirea de apoi. Prin aceasta însă s-a introdus un moment înălţător de
o asemenea forţă biruitoare, încît impresia de tra'gic este simţitor diminuată. Incă în capitolul XI (pp. 328 urm.) am atins acest punct. Deosebit de caracteristic sub acest aspect este Calderon. Lucrarea sa faustiană — *Magul făcător de minuni* — sfîrşeşte cu o mucenicie triumfătoare ; piesa lui despre Prometeu este condusă, printr-un *(leus ex machina,* către împăcare, iertare, nuntă. Desfăşurarea tragică la Calderon, oricît de necesar cerută .lăuntric, este de obicei cotită. Ce e drept, şi tragedia creştină primitivă coteşte spre o splendoare exaltată : răstignirii infame a Fiului lui Dumnezeu îi urmează înfrînge- rea puterii morţii în Înviere şi înălţare. Polyeuct, la Cor- neille, prezintă şi el o slăbire a tragismului prin certitudinea cu privire la bucuriile cereşti : el năzuieşte cu pasiune la mucenicie ca la suprema sa fericire. Poate fi amintită, aici, şi acea tragedie a lui Goethe al cărei final el I-a construit în spirit net creştin : partea a doua din *Faust.* La cadavrul lui Faust, iadul este învins datorită puterii bune. sacre a universului, iar sufletul lui Faust îi este smuls diavolului şi înălţat la gloria cerească.

Mai trebuie avut în vedere faptul că autentica virtute creştinească poartă pecetea umilinţei, a blândeţei, a resemnării în suferinţă. Creştinismul originar, nealterat, nu prea este favorabil desfăşurării unei

bărbăţii severe, dîrze, întemeiate pe ea însăşi. *Acest* fel de umanitate este însă, fără îndoială, un teren mai propice pentru înflorirea literaturii tragice decît *celălalt.* De amintitul caracter al creştinismului se leagă, apoi, natura frîntă. înfricoşată a sufletului creştin, apăsarea şi măcinarea datorită conştiinţei păcatului şi întristărilor transcendente, ostilităţii faţă de pasiuni şi de senzualitate şi înstrăinării de lume. Literatura tragică cere însă un elan liber şi cutezător al sufletului, o cosmicitate viguroasă, curajoasă, înţelegătoare, o familiaritate în pasiuni şi în sentimentele cosmice. Evoluţia tragicului în Grecia antică nu a avut de luptat cu toate aceste piedici.

Pe de altă parte, nu trebuie să nesocotim, bineînţeles, faptul că discordiile şi sciziunile apărute în lumea spirituală datorită creştinismului, ca şi aprofundările şi acu- tizările vieţii interioare, determinate de acest factor, au devenit, indirect şi mai tîrziu, favorabile dezvoltăiii literaturii tragice. Dar tocmai numai „indirect şi mai tîr- ziu". Personaje ca Hamlet şi Lear, ca Manfred şi Cain, ca Faust şi Tasso au devenit posibile numai cu condiţia

existenţei sciziunilor, breşelor şi contradicţiilor spiritului, ivite în lume datorită creştinismului. Dar trebuia să aibă loc mai întîi o prelucrare şi transformare a acelor alienări şi sfîşieri creştine, prin spiritul modern cu totul altfel structurat, mai înainte ca să ia naştere un teren în stare să asigure înflorirea literaturii tragice.

5. Tragicul şi spiritul modern

Concepţia modernă asupra lumii este singurul element în care tragicul îşi poate găsi dezvoltarea neînfrî- nat viguroasă şi consecventă. Dacă vorbesc aici despre concepţia „modernă" asupra lumii^ nu cuprind în acest termen numai concepţiile care au rupt pur şi simplu cu creştinismul şi îl înfruntă în mod ostil. Mai degrabă, există, după părerea mea, posibilitatea ca spiritul creştinismului să fie integrat în concepţia modernă despre lume. îmi pluteşte prin faţa ochilor o religie, care să fie de -acord cu creştinismul în chestiuni atît de fundamentale, încît să se poată defini, pe bună dreptate, ca fiind creştinism şi în care să fi pătruns, pe de altă parte, Iar- gheţea şi libertatea spiritului modern.

Pe terenul concepţiei moderne despre lume, destinul nu-i apare omului sub forma unei puteri străine, arbitrare, violente, surprinzătoare, nici sub forma de miracol şi de vrajă. Destinul a intrat în omul însuşi[91] şi se manifestă ca o înălţare obiectiv-necesară. Astfel, separaţia şi breşa au fost aici suspendate, iar în locul lor au apărut unitatea şi legitatea. Lumea organizată legic reprezintă, inclusiv omul aflat în ea, o corelaţie unitară. Destinul este de natură *imanentă.*

---

[91] Aşa, de pildă, Goethe respinge transcendenţa destinului în tragedie, spunînd că destinul ar fi „identic[11] cu natura hotărîtă

Totuşi, n-aş vrea ca această concepţie imanentă asupra destinului să fie interpretată pur şi simplu în sensul panteismului. Consider, aşadar, întru totul compatibilă ipoteza unui Dumnezeu existent mai presus de lume şi care depăşeşte finitul cu acceptarea conştiinţei de sine şi a personalităţii, în absolut. Faptul că *vitregul* mers al lumii, universul ca *întreg* îşi are rădăcinile într-un sol suprapămîntesc nu exclude cîtuşi de puţin natura imanentă a destinului. Punctul esenţial constă în faptul că mersul lumii nu trebuie să sufere vreo intervenţie întrerupătoare, vreo suspendare a corelaţiei cauzale, vreo imixtiune bruscă a supranaturalului în mersul naturii. Iar această condiţie poate fi îndeplinită şi atunci cînd absolutului, pe lîngă imanenţa sa în lume, i se atribuie şi transcendenţă.

Astfel, pe terenul concepţiei moderne despre lume cad .toate restrîngerile şi desfigurările umanului, toate reprezentările nedemne cu privire la poziţia omului faţă de divin, care, aşa cum am văzut, stau în calea dezvoltării satisfăcătoare a tragicului ; de asemenea, lipsesc aici toate confuziile şi eclipsările suferinţei, culpei şi împăcării, care iau naştere prin transcendenţa destinului. Numai în cadrul concepţiei moderne despre lume, este în stare tragicul să se dezvolte, pur şi exhaustiv, pe laturile sale înspăimîntătoare şi înălţătoare, după forţa şi acuitatea sintezelor sale. A fost o rătăcire formidabilă faptul că unii esteticieni speculativi, mai ales Schelling, au văzut în teatrul antic bazat pe destin forma cea mai' desăvîrşită a tragediei.[92]

In a treia ediţie a prezentei lucrări, am putut scrie că, în zilele noastre, se aud adesea voci care proclamă incompatibilitatea concepţiei moderne despre lume cu tragicul, voci care socotesc tragicul drept o modalitate afectivă învechită. în contradicţie cu libertatea şi cu am**ploarea concepţiei moderne despre lume. I-am menţionat în acel context pe Richard Dehmel şi pe Hermann Bahr. Cel dintîi respinge tragicul în numele „monismului[44], în care găseşte singura formă adecvată a concepţiei moderne despre lume. Iar Herman Bahr declară : Cultui'a nouă va avea un caracter amoral ; de aceea, tragicul va fi lipsit de orice sens pentru ea.[1] Azi cred, dimpotrivă, că la autorii moderni se constată o cotitură pronunţată în direcţia dispoziţiei de viaţă tragice. Deosebit de frecvent întîlnesc la scriitori categoric moderni raţionamente, în care esenţa vieţii, a spiritului, a umanului este privită ca pătrunsă de un profund tragism. Cu cît este trăită mai interiorizat, mai primar, mai viguros, cu atît mai mult viaţa nu este decît o autoepuizare în conflicte şi contradicţii. Fără îndoială că la această mutaţie a poziţiei tragicului contribuie, în mod substanţial, evenimen-**

[1] Mai exact, chestiunea se prezintă la Dehmel în felul următor. Ţragicul, găseşte el, are drept premisă o putere transcendentă, prin care o

---

[92] Schelling vede mai cu seamă în *Edip* realizarea tragicului autentic. După părerea lui, necesitatea şi libertatea în cele omeneşti sînt puse aici într-un raport întru totul satisfăcător *(Werke) [Opere],* voi. 5, pp. 693 urm.

forţă volitivă pămîntească este destinată auto- nimicirii ; „o poziţie de excepţie a eroului, dorită de Dumnezeu" există în orice tragic. Nu pat vedea în această concepţie despre tragic decît o ciudată neînţelegere. Aş vrea să ştiu dacă la Shakespeare, la Schiller, la Kleist, la Grillparzer, la Hebbel se poate găsi măcar cea mai palidă confirmare a părerii lui Dehmel cu privire la esenţa tragicului. Totul evoluează aici în mod ima- nent-uman; totul este produs prin forţe motoare fireşti, omeneşti. Ca şi despre esenţa tragicului, Dehmel are o părere extrem de discutabilă şi despre ceea ce trece pentru el drept concepţia modernă despre lume. El echivalează concepţia modernă despre lume cu un „monism“, potrivit căruia eul nostru se înscrie „în forţa motrice a puterii şi a metabolismului, atotputernică atît psihic, cît şi fizic“. „Sîntem măşti de schimb ale unui spirit transformator, capabil a mai declanşa lupte de nimicire, care descătuşează senzorial, dar nu mai izbăvesc spiritual[11]. Iar moralul constă numai într-un „instinct[11], necontenit capabil de transformare. Prin aceasta, Dehmel a caracterizat, ce-i drept, concepţia despre lume a unui mare număr de autori moderni, dar sigur nu pur şi simplu *concepţia* modernă despre lume, aşa cum ar vrea să ne facă să credem. Dealtminteri, chiar pe solul monismului dehmelian şi al relativismului moral s-ar putea ajunge la configurări eficiente ale tragicului *(Gesammelte Werke [Opere complete]*, voi. 9, în disertatia despre tragism si litera- V

tele războiului mondial şi ale revoluţiei. Acolo unde structura de bază a culturii, a lumii spirituale şi morale ameninţă să se prăbuşească sau se prăbuşeşte cu adevărat, acolo s-a creat un teren fertil pentru apariţia sentimentelor tragice de viaţă şi cosmice.[93]

Destinul imanent se manifestă într-o formă dublă. De această chestiune s-a ocupat anterior capitolul VI (pp. 185 urm.). *Ori* ni se fac cunoscute, în legătura dintre acţiuni şi evenimente, puteri spirituale şi morale mari, rînduieli generale cu caracter raţional, bineînţeles nu cu claritate inteligibilă, ci în mod antieipativ-contempla- tiv. Credem că privim domnia unor legi raţionale supra- individuale ; auzim paşii destinului. Puteri covîrşitoare străbat lucrurile omeneşti, — desigur nu ca ceva exterior, transcendent, ci ca forţa motrice inerentă chiar a lucrurilor omeneşti. *Ori* destinul constă numai în modul plin de tîlc în care evenimentele izolate ca atare se află între ele într-o legătură individuală. Aici nu rezultă, aşadar, impresia de rînduieli atotstăpînitoare, larg coezive. *în primul caz,* destinul a avut semnificaţia energică a unor puteri şi legi *reale,* cu acţiune plină de tîlc ; *in al doilea caz,* ea trebuie înţeleasă numai într-un sens *ideal:* îmbinările întîmplărilor izolate ca atare fac impresia de uman-semnificativ. Lipseşte, aici, condensarea ca substanţă şi cauză a acestei valori inerente fenomenelor. Capitolul VI a vorbit, cu privire la aceste două feluri de destin imanent, despre tragicul ordinii universale, al legii universale, al destinului obiectiv şi despre tragicul evenimentului individual (p. 187). S-a scos acolo în evidenţă şi efectul tragic, cu mult mai puternic, al *primei* forme. Aceasta se poate constata, de pildă, la tragediile lui Heyse. Dacă ne gîndim la *Adrian,* sau la *Sţîrşitul lui Don Juan* sau la *Maria din Magdala,* pretutindeni este prezent contrariul vigorii destinale. Lucrările acestea se disting prin caracterul lor psihologic captivant, prin bogăţia înlănţuirilor ingenioase ; dar lipseşte impresia puterilor superioare.

Dacă sădim prima formă, mai puternică, a destinului imanent în mersul acţiunii, operaţia poate avea loc în diferite grade ale perfecţiunii. *Ori* izbuteşte autorul să contopească îmbinarea acţiunilor şi a evenimentelor cu domnia puterilor superioare într-o unitate obiectivă solidă şi densă. Puterile superioare nu ni se fac simţite ca ceva adăugat, introdus abia de către autor, ci par să facă parte, simplu şi fără osteneala şi ştirea scriitorului, din contextul evenimentelor şi acţiunilor. Această impresie o avem, în cel mai înalt grad, la Shakespeare. Din trecutul cel mai recent, Conrad Ferdinand Meyer face parte din categoi'ia scriitorilor care fac, într-o măsură deosebit de mare, impresia destinatului sever şi deplin. In *Sţintul,* de pildă, avem

---

[93] Este semnificativ că Friedrich Gundolf şi Emil Ludwig, în scrierile lor despre Goethe, în ciuda poziţiei lor fundamental diferite faţă de el şi a aprecierii lor sensibil diferite, sînt totuşi de acord în a înfăţişa viaţa interioară a lui Goethe ca desfăşu- rîndu-se în tensiuni, dezbinări şi suferinţe tragice într-o măsură cu mult mai mare decît s-a arătat în vreo lucrare anterioară cu privire la Goethe.

sentimentul că nefericita intrigă care îi atrage pe Thomas Becket şi pe rege în plasa ei înaintează, pas cu pas, cu forţa unui destin ineluctabil şi îngrozitor. *Ori* nu este prezentă într-o măsură satisfăcătoare unitatea puterilor superioare şi a întîmplărilor omeneşti. Nu putem scăpa complet de impresia că abia autorul introduce domnia destinului şi pune la cale, într-un sens convenabil, înlănţuirea acţiunii. Destinul imanent nu a intrat aici întru totul în obiectivitatea evenimentului, ci poartă în sine un gust subiectiv special. Nici la Schiller nu ne putem feri, câteodată, de o astfel de impresie. în general, fac parte din această categorie toate operele literare în care din mersul destinelor se poate simţi, într-un sens sau altul, mîna diriguitoare şi organizatoare a scriitorului. Aşa se petrec lucrurile în *Wilhelm Meister* de Goethe, în *Pictorul Nolten* de Morike, în operele lui Jean Paul. In *Pedepsele* de Victor Hugo. tragismul Franţei înrobite, dar care îşi presimte zorile libertăţii este de o forţă sublimă a destinului, dar înfăţişată totuşi în culori sensibil subiective.

€. Supranaturalul în operele literare moderne

Deoarece concepţiile supranaturaliste, şi nu abia din ultimele decenii încoace, sînt socotite de cultura modernă ca depăşite, este îndoielnic dacă în lumea modernă iau naştere lucrări literare în care acţiunea este subordonată unui destin transcendent, de tip antic sau creştin. Totuşi, se impun anumite distincţii. In primul rînd, trebuie complet separate cazurile în care autorul acordă unor anumite personaje ale operei sale *credinţa* în dominaţia unor puteri care intervin în mod supranatural, făcând ca acţiunile lor să fie determinate de această credinţă. Acest lucru este, fireşte, îngăduit autorului — cu condiţia ca epoca în care trăiesc personajele lui, mediul şi caracterele lor să lase să apară ca verosimilă

o asemenea credinţă. Wallenstein este convins că destinele oamenilor sînt hotărîte de aştri, şi totuşi *Wallenstein* nu este o tragedie a destinului transcendent. în *Viaţa este ins* de Calderon, regele Basilio, ca urmare a superstiţiei sale astrologice, pune să fie ânchis Sigismund, încă din copilărie, Într-un turn singuratic ; astfel, întreaga acţiune a piesei se află sub imperiul credinţei

într-un blestem transcendent. Şi totuşi, caracterele şi evenimentele evoluează într-un mod, deşi plin de fantezie, cît se poate de imanent uman.

Dacă acum luăm în considerare cazurile în care destinul transcendent face parte din elementele componente *obiective,* se pune mai întîi de toate întrebarea dacă scriitorul a fost în stare să producă impresia că geniul său a fost pus puternic în mişcare şi irezistibil minat de credinţa în destinul antic, în providenţa creştină sau în orice altă putere transcendentă. Dacă autorul stă în opera literară ca o putere mare elementară, profetică, în spatele destinului transcendent, atunci este cu putinţă ca cititorul să treacă uşor peste ceea ce este în ea supărător pentru concepţia modernă despre lume, peste ceea ce este în ea străin simţirii şi gîndirii noastre, ba poate chiar să nu ajungă deloc la senzaţia de supărător. Bineînţeles, numai un scriitor cu adevărat mare va reuşi să-i transpună pe cititorul modern, fără o rezistenţă penibilă, în cercul de reprezentări al unei credinţe — fie şi numai artificale — într-un destin supranatural, de tip antic, sau de tip creştin, sau de alt tip. Unul dintre exemplele cele mai formidabile în acest sens este *Inelul Nibelungilor* de Wagner. Fac total abstracţie de muzică ; chiar numai datorită poemului ca atare, cititorul inteligent este atît de copleşit, * încît se simte una cu puterile, rânduielile, pasiunile, durerile acelor zei şi supraoameni. Siegfried Lipiner, în opera sa literară din tinereţe, plină de un tragism cu adevărat metafizic, *Prometeu descătuşat,* reuşeşte, şi el, prin forţa sa poetică, prin ceea ce ţîşneşte în ea din izvoare primare şi se revarsă fără oprelişti, să ne înaripeze în aşa măsură, încît ne lăsăm, bucuroşi şi cu totul, înălţaţi în lumea zeilor şi eroilor lui.

Dacă însă autorului îi lipseşte această forţă vizionară cu efecte miraculoase, atunci ordinea supranaturală a lucrurilor ia caracterul de neverosimil, de fals, de pretenţios, de neserios, de glacial, de lăbărţat. Scrierea pare să ne ceară să găsim în miracolele lumii supranaturale ceva deosebit de profund, de plin de sensuri şi de taine,

şi totuşi cititorul nu descoperă decît fire artificiale, înflorituri ciudate, păpuşi făi'ă conţinut, un mecanism pus anevoie în mişcare. Chiar şi unii scriitori importanţi au apucat pe asemenea căi lăturalnice. Tieck, în *Genoveva,* face ca Dumnezeu să intervină ca o putere care îi pune la încercare pe oameni, îi verifică, îi pedepseşte, îi răsplăteşte. îi mîntuieşte. Şi toată această lume creştină miraculoasă este înfăţişată cu un amestec de ariditate afectivă, de reverie dulceagă şi de atracţie stranie spre ornamentul exterior şi spre sonoritate. Raportul dintre autor şi lumea aceasta este contrariul unei trăiri puternice, primare. Acelaşi lucru se poate spune despre lucrarea sa *Împăratul Octavian.* Deşi aici este zugrăvită o lume în care, în definitiv, iubirea, natura, dumnezeirea se armonizează într-o sublimă simfonie, domină totuşi, adesea — de exemplu atunci cînd o maimuţă şi o leoaică intervin în acţiune — impresia de bilei miraculos. Şi mai penibil ne impresionează piesa lui Brentano *Întemeierea oraşului Praga,* înţesată cu o grămadă apăsătoare şi cu un ghemotoc inextricabil de minuni, vrăjitorii, profeţii, vise simbolice. In multe trăsături recunoaştem genialitatea scriitorului ; preponderentă este însă, la mare distanţă, impresia de desmăţ searbăd, de melancolie ştearsă, de înclinare pedantă şi artificală spre mister şi sfinţenie. Menţionez din contemporaneitate piesa lui Eduard Stucken *Gavan,* denumită „mister“. In ciuda numeroaselor sale frumuseţi, piesa este totuşi, în ansamblu, prea puţin satisfăcătoare. Şi aceasta provine, în principal, din maniera simulat evlavioasă, infantil naivă, în care sînt tratate puterile cerului şi ale iadului. Sacrul pare coborît la nivel de nălucă. Şi am putea oare scuti chiar partea a doua din *Faust* de Goethe de o pronunţată deficienţă în acest sens ? In *Parsival* de Wagner, de asemenea, introducerea mitologiei creştine are o notă artificial visătoare. Tragismul lui Kundry şi al lui Amfortas suferă din această cauză.

Mai trebuie îndeplinite însă şi alte condiţii, pentru ca apariţia unor ursite supranaturale şi a unor intervenţii miraculoase în operele literare moderne să nu aibă nimic supărător. Evenimentele supranaturale trebuie să aibă *un sens natural uman sesizabil,* pentru ca tragismul lor şi, în general, valoarea lor poetică, să nu fie substanţial micşorate. Ceea' ce se cere este un fel de autodizolvare, de autodezvăluire : din toate miracolele şi tainele să străbată, involuntar şi nesilit, un context pur uman. Cititorului care se adînceşte în lectură să-i apară, din circumvoluţiunile supranaturale, evoluţii şi destine imanent omeneşti, cu sens coerent. Iar efectul operei literare va fi cu atît mai satisfăcător, cu cît relaţiile supranaturale sînt mai riguros şi mai exhaustiv pătrunse de un sens uman unitar. în schimb, socotim că este o deficienţă sensibilă, dacă proceselor supranaturale le lipseşte cu desăvîrşire un sens uman, dar şi dacă, deşi existent, un astfel de sens suferă de ininteligibilitate, neclaritate, contradictorietate. Cum o mai depăşeşte, în această privinţă, partea întîi din *Faust* de Goethe pe a doua ! Sau să comparăm, de pildă, *Clopotul scufundat* de Gerhard Hauptmann cu *Fierarii de mină* de Caii Hauptmann. în prima piesă, miraculosul se în-

cheagă într-un sens unitar determinat, în timp ce, în a doua, lumea miraculoasă nu depăşeşte, adesea, o ceţoasă plutire încoace şi încolo. Aici se încadrează şi cazul frecvent mai cu seamă la romanticii germani : deşi din procesele miraculoase rezultă tot felul de presimţiri semnificative, acestea nu se încheagă într-un context limpede şi armonios. Lucrurile rămîn într-o stare de plutitoare şi fîlfîindă oscilaţie a unor sunete aparente mult promiţătoare, fără ca din ele să se 'închege vreo melodie. Să ne gîndim numai la *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, sau la capitolele romantice din Mo- *tanul Murr* de Hoffmann. *Merlin* de Immermann, tot aşa, cu toată frumuseţea pe care o conţine, ne zăpăceşte pur şi simplu printr-o abundenţă de rezonanţe tainice. Din contemporaneitate se cuvine menţionată piesa *Ata- lanta* de Emil Ludwig, construită cu mult simţ artistic. Procesele umane — este vorba despre vînătoarea de vieri din Caledonia — sînt pe deplin înserate în dominaţia unor puteri transcendente. De o parte se află lumea întunecată, sălbatică a giganţilor, de cealaltă, imperiul senin al olimpienilor ; astfel se înnoadă straniul contrast dintre roditoarea şi născătoarea zeiţă Cibela şi rigid-feciorelnica Artemis. Nu cred că autorul a izbutit să dea acestor antinomii şi intervenţiei lor în evenimentele omeneşti un sens transparent şi unitar. îndeosebi sumbra prevestire fatală cu care Moira a legat viaţa lui Meleagru, înainte ca el să se fi născut, de arderea unei anumite bucăţi de lemn, nu a dobîndit, în pofida strădaniei scriitorului, o valoare simbolică spirituali7;antă, rămînînd un rest cu caracter de fetiş. Nici *Adam* şi nici *Hipolit* de Siegfried Lipiner (a căror armonie lirică şi profunzime profetică îl desfată şi îl captivează pe cititor) nu pot fi socotite decît încercări de a introduce în conlucrarea puterilor transcendente cu pasiunile omeneşti o corelaţie unitară şi plină de tîlc. Cel mai bine ne mai complăcem însă într-o neliniştită apariţie sacadată, în feerii sau în basme, a tot felul de aluzii pline de tîlc. Dar şi în astfel de cazuri e mai bine dacă trăsăturile miraculoase se încheagă formînd un sens unitar. Aşa se petrec lucrurile în Runenberg de Tieck, unde un tragic al conflictului interior —- este vorba despre latura luminoasă şi cea întunecoasă a fiinţei umane —• este tratat în formă de basm. în feeria lui Strindberg, în ciuda unor neclarităţi de detaliu, scenele şi personajele alcătuiesc. în esenţă, un sens unitar. Auzim doctrina indiană despre existenţă ca un vis confuz, inextricabil de contradictoriu, care umple inima omului cu

o ostenită şi fierbinte dorinţă de mîntuire. Piesa lui Hans Muller *Minunea lui Beatus* este o operă plină de înfloritoare poezie feerică. Mai întii, totul pare să aibă un înţeles pur, clar : Maria Dulce, încîntătoarea fiică a regelui Castiliei, complet paralizată, este vindecată brusc de cîntăreţul Beatus, un străin, care îi apare prinţesei ca viaţa veşnic tînără. Acesta este romantism în cel mai bun înţeles al cuvîntului. în actele următoare, în schimb, urmează o incongruenţă după alta, încît cititorul se simte adesea

dezorientat, neştiind cum să purtă ordine în transformările şi răsturnările personajelor. Dacă judec astfel, nu înseamnă că mă bazez pe o cerinţă exagerată în ceea ce priveşte unitatea contextului. Admit, mai degrabă, că introducerea miraculosului atrage în mod firesc după ea tot soiul de arabescuri şi de ornamente, şi că ar fi exagerat şi pedant să 'aşteptăm de la fiecare trăsătură secundară o contribuţie determinată, şi clară la contextul unitar semnificativ.

Această condiţie îmbracă o formă specifică în operele literare care, pe de o parte ne transpun într-o lume omenească serioasă, ordonată, dar, pe ds altă parte, fac să intervină în ea forţe supranaturale. Acum rămîn, aşadar, deoparte nu numai feeriile şi basmele, ci şi toate acele scrieri care au ca obiect principal o lume a zeilor, a semizeilor, a diavolilor şi a altor personaje similare.

Acceptăm cu satisfacţie în această grupă de cazuri astfel delimitată o reprezentare a unei evoluţii umane, aflate sub înrîurirea unor puteri supranaturale, mai ales atunci cînd, în legătură cu schimbarea produsă în interiorul unui om pe cale *supranaturală,* ne spunem că ea este tot atît de cerută de evoluţia *naturală* a acestui om. O stare de spirit, o trăire afectivă, o hotărîre, o faptă este sugerată sau produsă de o ingerinţă supranaturală ; şi totuşi dorim să avem impresia că acest proces lăuntric rezidă în *sensul evoluţiei imanent umane.* Cu alte cuvinte : intervenţia supranaturală în viaţa interioară a unui personaj trebuie să apară ca autonomizare exterioară, ca obiectivizare a unui motiv inerent vieţii interioare a acestui personaj, dacă dorim să fim pe deplin mulţumiţi.

Astfel, vrăjitoarele care îi apar lui Macbeth şi stîr- nesc în el dorinţele rele nu sînt altceva decît demonul rău, oarecum exteriorizat, al propriului său eu. *Faust* de Goethe, în prima sa parte, se înscrie în această categorie într-o măsură şi mai mare. Faust este tras în jos, în praf şi noroi, de către Mefisto şi natura sa magică, deci pe cale transcendentă. Dar toate aceste înjosiri se situează în direcţia predispoziţiilor lăuntrice ale lui Faust, aşa cum le aflăm din primele monoloage. Avem sentimentul că, şi fără Mefisto, numai datorită conflictelor şi încordărilor aflate în propriul său suflet, Faust putea şi trebuia să ajungă la o astfel de rătăcire şi la un astfel de păcat. In schimb, elixirul dragostei din *Tristan şi Isolda* de Wagner apare ca o intervenţie vrăjitorească atît de formidabilă, încît cu greu ar putea fi conceput ca autonomizarea unui proces lăuntric. Chiar dacă posedă un sens simbolic (ne putem gîndi la natura iraţională, demonică, elementară a iubirii dintre Tristan şi Isolda), acea intervenţie transcendentă, întâmplătoare conţine ceva supărător, ceva care slăbeşte tragismul. In treacăt fie zis : altfel trebuie însă judecat elixirul dragostei din *Amurgul zeilor;* căci, aici, ne mişcăm într-o lume de zei şi semizei, într-o orînduire mitologică a lumii. De aceea, aici este suficient ca elixirul dragostei, care şterge în Siegfried chipul Brun- hildei, să includă un sens

care se integrează în întreg, în *Meşterul din Palmyra* de Wilbrandt, în această operă plină de frumuseţe matură şi de tragism ponderat, supranaturalul este modelat, sub toate cele trei aspecte, în mod cu totul satisfăcător.

A mai fost vorba, în treacăt, despre feluritele posibilităţi ale autorului modern de a-şi transpune subiectul într-o lume supranaturală. Scriitorul poate, *în primul rînd,* să născocească lumi de vrajă, de vis, de basm, lumi răsărite din plăcerea sa de a se juca şi de a născoci, din desfătarea sa cu miracolul şi cu lipsa de logică. Ce modalităţi de tratare opuse sînt posibile aici, reiese din referirea la piesele popular-fantastice ale lui Raimund şi la feeria rafinat artistică a lui Strindberg. O *a doua* posibilitate este ca scriitorul să recurgă la lumea zeilor, semizeilor, eroilor, să-şi umple fantezia cu avînt mito-

logic şi să producă, astfel, o mitologie retrăită modern. I în amîndouă aceste cazuri, ordinea supranaturală a lu- j crurilor este firescul. De îndată ce primele două dintre j cerinţele enumerate mai sus sînt îndeplinite, putem re- I simţi deplină bucurie din asemenea opere literare ale | supranaturalului. Mai dificilă şi mai critică este ati- 1 tudinea noastră faţă de cazul *al treilea.* Aici, autorul 1 lasă supranaturalul să ajungă şi să intervină într-o lume S omenească organizată, înfăţişată cu toată seriozitatea, H cu care ne simţim înrudiţi. în acest caz este de dorit ^ şi îndeplinirea celei de-a treia condiţii. Dar chiar şi 1 atunci oînd acestei condiţii i s-a dat deplină satisfacţie, 1 mai contează şi dacă lumea culturii umane este astfel 1 înfăţişată, încît să facă să pară credibilă intervenţia unor miracole. De aceea, se recomandă să se dea proceselor ■ umane coloraţia legendei. Această operaţie se poate face I în mai multe feluri: printr-un ton nemeşteşugit, sincer, j natural, prin învăluirea personajelor în crepuscul şi j ceaţă, prin absenţa a tot ce aminteşte în mod expres j de cultura şi morala modernă. Muzica acţionează în j mare măsură în această direcţie. Să ne gîndim la opera j *Hans Heiling* de Marschner sau la *Olandezul zburător* I de Wagner : sîntem transpuşi în primul rînd prin mu- j zică în sfera tainic-legendarului şi simţim astfel inter- j venţfile transcendente ca aparţinînd subiectului. Cu cît 1 lumea omenească înfăţişată aminteşte în mai mare mă-] sură de mecanismul ordinii statale şi sociale moderne, f poate chiar şi de legislaţia penală şi de poliţia modernă, ^ sau de iluminismul modern şi de trezirea la realitate, cu atît mai greu este s-o pui de acord, în mod credibil, cu lumea miraculoasă care intervine. *Hamlet, Macbeth,* ; *Faust* de Goethe pot arăta cum ar trebui să procedeze scriitorul spre a obţine impresia de incursiune în legendă. Dacă la romanticul Hoffmann, o fantomatică lume de spirite năvăleşte tam-nesam în proza omenească ordonată, lucidă, faptul devine suportabil numai pnn aceea că, pe de o parte, această lume de năluci este

descrisă cu naivitatea şi cu siguranţa a ceea ce este întru totul de la sine înţeles, iar, pe de altă parte, autorul pluteşte deasupra făpturilor sale fantomatice cu o anumită ironie, pe jumătate dizolvantă, care stîrneşte îndoială. în unele tragedii ale Iui Strindberg, ca de pildă în *Sonata nălucilor,* domină un astfel de dualism aspru : viaţă cotidiană dintre cele mai lucide şi activitate nebunească desfăşurată de năluci.

Aşa-zisa tragedie a destinului, practicată de germani, procedează, din toate punctele de vedere, în mod cît se poate de nefericit în ceea ce priveşte intioducerea puterilor supranaturale. Ea a reluat reprezentarea antică a blestemului ereditar, care se dezlănţuie în mod perfid, îl atacă pe la spate chiar şi pe cel nobil şi inocent şi îl prăvăleşte în groază şi pieire. In raza acestei modalităţi de reprezentare, fireşte, nu poate fi satisfăcută cerinţa pe care am definit-o ca fiind fundamentarea pe un context profund uman ; cu atît mai puţin ar putea fi vorba despre o dizolvare a supranaturalului într-un proces interior uman. Dar cea dintîi dintre exigenţele arătate mai înainte —■ entuziasmul bogat în presimţiri al scriitorului cu privire la lumea supranaturală de înfăţişat — poate fi îndeplinită, pînă la un anumit grad, şi în tragedia modernă a destinului. Mărturie acestui lucru este *Logodnica din Messina* de Schiller, în care un stupid blestem al destinului este prezentat ca o putere sumbru tainică, solemnă.[94] Celelalte tragedii ale destinului, în schimb, desfigurează destinul antic, mai mult sau mai puţin, făcînd din el o caricatură. îndeosebi la Werner şi la Miillner, destinul se comportă extrem de meschin, de prosteşte, de fantomatic. Cît de copilăros este rolul pe care — în piesa lui Werner *24 Februarie* — îl joacă tocmai această zi calendaristică, precum şi cuţitoiul şi coasa ! In Vina de Mullner, blestemul destinului îşi are originea în afurisenia rostită de o ţigancă din pricina unei pomeni refuzate. Cel mai rău se petrec lucrurile în *29 Februarie* de acelaşi autor : destinul se comportă ca un demon prostănac, care vrea să-i chinuiască pe oameni. Mai multă simplitate, măreţie şi demnitate decît la aceşti doi scriitori îl are destinul in *Străbuna* de Grillparzer, o piesă care, în pofida contradicţiei exprese şi puternice a scriitorului, este o tragedie a destinului în înţelesul nefavorabil al cuvîntului.[95] Houwald, la rîndul său, ne lasă nelămuriţi în piesa sa *Tabloul:* nu ştim dacă în acele întîmplări stupide trebuie să vedem domnia unui destin

---

[94] Consider că este o strădanie pe deplin zadarnică încercarea de a elimina din *Logodnica* lui Schiller orice intervenţie nemijlocită a unei forţe transcendente în desfăşurarea faptelor si de a introduce, ca explicaţie, întreaga responsabilitate a personajelor pentru actele lor. Aşa stau lucrurile la Petsch *(Freiheit und Notwendigkeit în Schillers Dramen [Libertate şi necesitate în piesele lui Schiller'],* pp. 257 urm.) şi la Kiihnemann *(Schiller,* Miinchen, 1905, p. 557).

[95] M-am pronunţat detaliat cu privire la acest subiect în cartea mea despre Grillparzer (ediţia a 2-a, pp. 151 urm.).

care se răzbună in taină sau pur şi simplu întîmplări. Piesa sa *Farul,* **în schimb, este o tragedie a destinului propriu-zisă.** *William Ratcliff* **de Heinrich Heine face parte, de asemenea, din această categorie : un destin romantic-fantomatie, ca de baladă, pluteşte deasupra caselor MacGregor şi Ratcliff, şi se impune prin tot soiul de fenomene caro se repetă în mod misterios şi se produc în paralel, prin alteregouri nebuloase şi prin alte mijloace asemănătoare. La toate acestea se mai adaugă şi faptul că, de cele mai multe ori, autorii de tragedii ale destinului nu se pricep să plaseze procesele umane într-o perspectivă d2 legendă. Fantoma destinului intră, nemijlocit, într-o lume lucidă.** *Logodnica din Messina* **constituie şi sub acest aspect o excepţie : acţiunea este înălţată aici la nivelul splendorii, solemnităţii şi demnităţii unui eroism distins, în plus, există aici o asemenea bogăţie de uman pur, pus pe primul plan, încît blestemul destinului şi ceea ce se leagă de el sînt covîrşite cu mult de acea bogăţie. Dealtminteri, întîlnim ecouri ale „tragediei destinului*[4] şi în multe alte locuri, în romantismul german. în** *Alar- cos* de Friedrich Schlegel, proorocirea Clarei despre moartea ei devine, către sfîrşitul piesei, un destin transcendent pentru toţi cei vinovaţi de acea moarte. In scrierea delicată şi plină de poezie a lui Morike *Pictorul Nolten,* forţa ostilă este, în fond, un destin misterios, fantomatic. Cel mai lesne admitem nălucа destinului în operă : aici, muzica are grijă de transportarea noastră la depărtări de legendă. Textul scris de Friedrich Kind pentru *Freischutz* de Weber este plin de simptome în stilul „tragediei destinului".

Dacă aşa-zisa tragedie a destinului reprezintă una dintre cele mai grave denaturări ale tratării destinului transcendent, din *Inelul Nibelungilor* de Wagner putem învăţa în ce mod, sub învelişul de personaje şi de înlănţuiri transcendente ale destinului, pot căpăta expresie vizionară şi profetică unele taine, de cea mai mare profunzime, ale lumii şi ale omenirii. Această scriere este plină de miracole şi vrăji ; un blestem al destinului — legat de aurul Nibelungilor — străbate, nimicitor, întreaga operă ; lumi supranaturale se împletesc între ele; spectatorului superficial i se pare că are in faţă un adevărat ghem de secrete. In realitate însă, în această tragedie, în care se nimicesc zeii şi lumea, o legătură de idei măreaţă, care îmbrăţişează divinul, umanul, diabolicul, este astfel turnată în personajele, evenimentele şi rânduielile unor lumi supranaturale, încît domină, ca unitate eoezivă, toată această surprinzător de bogată multitudine de miracole. Autorul ne arată cum se prăpădeşte lumea zeilor, in ciuda supersublimuiui şi a sfinţeniei, pentru că a fost construită pe lăcomie, înşelăciune şi amăgire. Dar pieirea merge mai departe : reprezentantul unui mod de viaţă nou, superior, pregătit cu ştiinţă clarvăzătoare şi adus pe lume de Wotan, anume Siegfried, acest erou liber şi neînfricat, care-şi trăieşte viaţa rîzînd şi strălucind, fără griji şi nepăsător, cu o victorioasă autoritate suverană, este sortit, şi el, pieirii în ciocnirea cu forţele rele, întunecate,

blestemate ale lumii, reprezentanţii acesteia fiind Alberich şi **Hagen. Eliberarea de existentă ca de un cîmp de luptă îmbibat de vină şi chin — aceasta este eliberarea negativă, cu care se sfîrşeşte *Amurgul zeilor.* Putem spune, împreună cu Nietzsche, că Wagner „gîndeşte in procese vizibile şi palpabile, nu în noţiuni ; cu alte cuvinte : că gîndeşte mistic, aşa cum a gîndit întotdeauna poporul.[96]**

[96] Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen [Consideraţii inoportune],* titlul al 4-lea : *Richard Wagner in Bayreuth [Richard Wagner la Bayreuth],* ediţia a 2-a, 1876, p. 69 (în capitolul al 9-lea).

TRAGICUL EMOŢIONANT ŞI TRAGICOMICUL

1. Generalităţi cu privire la emoţionant

Printre legăturile pe care impresia tragică le stabileşte cu alte tipuri afective estetice, două se evidenţiază prin interioritatea şi specificitatea lor : tragicul emoţionant şi tragicomicul.

In ceea ce priveşte legătura dintre tragic şi emoţionant, se înţelege numaidecît că anumite configurări ale tragicului exclud emoţia. Atunci cînd personajul tragic în suferinţă şi pieire stîmeşte admiraţie, aprobare sau chiar aversiune şi oroare, impresia tragică este lipsită de emoţionant. în schimb, atunci cînd personajul tragic stîrnaşte mai ales compasiune, se poate dezvolta uşor emoţia. A simţi compasiune nu este tot una cu a fi emoţionat; compasiunea se poate însă lesne asocia cu emoţia.

Corelaţia strînsă dintre tragic şi emoţie a dus, din cînd în cînd, la explicarea impresiei tragice prin emoţionant. Mai cu seamă la Schiller, emoţionantul apare ca fiind sentimentul care corespunde de fapt tragicului. Fenomenul nu este întîmplător. Asemenea lui Lessing, Schiller supraapreciază însemnătatea compasiunii înăuntrul tragicului. Arta tragică este definită de el, pur şi simply, ca arta care îşi propune drept ţel plăcerea compasiunii. Prin această definiţie însă fraza : „Scopul tragediei este emoţia[11] are pentru el acelaşi înţeles. Sau,

se mai exprimă şi astfel: forma tragediei constă în imitarea unei acţiuni emoţionante".[97]

Pentru ca raportul dintre emoţionant şi tragic să devină clar, trebuie să existe, mai întîi, claritate cu privire la natura emoţiei. Emoţia constituie opusul încordării puternice, al ridicării virile la verticală. In emoţie simţim o anumită topire şi înmuiere a forului nostru interior. Este ca şi cum severa constrîngere a forului nostru interior ar ceda, încordarea ar slăbi, rigiditatea s-ar destrăma şi ar deveni fluidă. La acest sentiment de topire este îndeosebi remarcabil faptul că nu-l resimţim pur şi simplu numai ca pe o slăbire a sentimentului nostru de viaţă. Avem de-a face,' mai curînd, cu o sinteză : emoţia cade *atît* sub conştiinţa de sine slăbită, *cît şi* sub cea suspendată. Simţim emoţia nemijlocit concomitent ca amîndouă : ca reducere şi ca însufleţire a conştiinţei noastre de sine. Slăbirea încordării ni se face simţită în acelaşi timp ca un impuls şi ca o împrospătare.[98]

Reiese chiar de aici că emoţia şi compasiunea nu se suprapun. Compasiunea se caracterizează printr-o anumită identificare cu suferinţa altuia. Din acest sentiment nu se găseşte nioi o urmă .în esenţa emoţiei. Sentimentul de topire, drept care ni s-a înfăţişat emoţia, se *poate* asocia cu compasiunea. Există însă destulă emoţie care nu are în ea nici o urmă de compasiune. Dacă sînt mişcat de joaca voioasă a unui"'copil nevinovat, este absentă orice premisă a compasiunii. Nu este vorba de nici o suferinţă faţă de care s-ar putea simţi compasiune.

Ca să definim complet natura emoţiei, trebuie să ne referim la starea de contrast pe care emoţia o presupune întotdeauna. Nu poate lua naştere emoţie decît ca detaşare de o stare conştientă de tensiune, de duritate, de rezistenţă. Sentimentul de topire presupune o stare conştientă de încordare mai mare sau mai mică. Această stare de încordare poate avea un grad înalt : conştiinţa este întărită, înţepenită. Atunci, emoţia constă in înmuierea acestei întăriri. Inima tatălui este cuprinsă de împietrire, din pricina faptelor ruşinoase ale fiului său risipitor. Iată că o trăsătură oarecare, sesizată de tată în cuvintele sau acţiunile fiului, face să iasă în evidenţă firea în fond bună a acestuia, şi împietrirea tatăiji se topeşte. In cazul acesta vorbesc despre o emoţie *tare.* Acea stare de încordare poate avea însă numai gradul de rezistenţă vitală mijlocie, aşa cum se dezvoltă ea la orice om normal, ca o condiţie a realizărilor, a

---

[97] Schiller, *Werke [Opere],* editat de Heinrich Kurz, voi. 7, p. 208 (în studiul *Vber die tragische Kurust [Despre arta tragică]).*

[98] în volumul 2 din *System, der Asthetik,* pp. 267—292, mă ooup pe larg de emoţie.

muncii şi a plăcerii lui. In majoritatea cazurilor, această ţinută medie a sentimentului de viaţă constituie fundalul de pe care se detaşează emoţia. Dacă ne emoţionăm la vederea cuiva care suportă cu răbdare o boală, sau dacă ne emoţionează bunătatea curată şi modestă a cuiva, sau amintirea propriei noastre copilării, rămasă mult în urma noastră, numai această rezistenţă vitală mijlocie este, de regulă, aceea care trece în emoţie. în asemenea cazuri vorbesc despre o emoţie *slabă.*

In cadrul emoţiei, trebuie făcută deosebirea între emoţia tare şi slabă şi un alt cuplu de antinomii : emoţia *aspră* şi cea *obişnuită* sau *simplă.* Numesc aspră emoţia atunci cînd, cu toată starea de topire a forului nostru interior, eul se stăpîneşte totuşi întrucîlva, ne- simţindu-şi temelia şi miezul dizolvate complet 111 moliciune. în ciuda stării de topire, avem totuşi certitudinea posibilităţii de a ne reface lăuntric, de a redeveni tari. Nu au dispărut condiţiile ■ rezistenţei noastre. De aceea, nu ne este ruşine de emoţia aspră. O simţim ca nefiind în contradicţie cu virilitatea noastră. în emoţia simplă, în schimb, eul se topeşte de-a dreptul în moliciunea sa. Certitudinea că ne-am păstrat capacitatea de a deveni tari nu survine aici ca adaos al emoţiei. De aceea, aici este iminent pericolul emoţiei moi, lăbărţate.

Este vorba de două perechi de antinomii care se încrucişează. Emoţia tare nu trebuie să apară, întotdeauna, în formă aspră ; ea poate fi întîlnită şi ca emoţie obişnuită : starea de rigidizare se poate dizolva în înmuiere instabilă. Iar emoţia moale, la rîndul ei, nu trebuie să îmbrace neapărat forma emoţiei obişnuite, ci poate prezenta şi tipul aspru. Emoţia poate rămîne şi pe terenul rezistenţei vitale medii, foarte departe de o topire moale şi poate fi conştientă de impactul unei forţe sănătoase.

Dacă se pune chestiunea să facem o investigaţie asupra legăturii dintre tragic şi emoţie, mai trebuie să luăm în considerare şi următoarea deosebire. Cînd privesc o operă de artă, sentimentul de emoţie se poate produce în mine prin faptul că în opera de artă sînt înfăţişate personaje cuprinse de emoţie. In cazul acesta, .emoţia privitorului estetic este o retrăire a emoţiei resimţite de persoana obiectivă din opera de artă. La Goethe, Faust este mişcat de clopotele şi de cîntarea de Paşti. Emoţia cititorului se dezvoltă în concordanţă cu această emoţie obiectivă. Aş dori să definesc, printr-o expresie succintă, emoţia privitorului estetic în astfel de cazuri drept emoţie *obiectivă.* Vorbesc, în schimb, despre o emştie *subiectivă* atunci cînd în opera de artă nu este presimţită nici o emoţie, ci ia naştere o emoţie fără un asemenea model, pornind numai de la privitor. Margareta din Faust are, în multe scene, efect emoţionant ; dar acest sentiment de emoţie al spectatorului nu reprezintă vreun proces paralel cu o emoţie resimţită de Margareta sau provocată de ea la un personaj al ope-rei. Ci Margareta însăşi este un personaj apt a-l dispune pe spectator la emoţie.

Ţinînd seama de natura emoţiei, schiţată în cele de mai sus în

trăsăturile ei fundamentale, devine limpede că există o afinitate lăuntrică între emoţie şi tragism. După cum am văzut, în emoţie intervine o topire a unei stări dure, încordate, a conştiinţei. Această înmuiere a ceea ce este solid în noi o resimţim ca pe o zguduire a sufletului nostru sau ca pe ceva asemănător zguduirii. Emoţia oscilează între două stări opuse : un element al opoziţiei se dizolvă în celălalt. Această trecere la starea opusă ni se face simţită ca o cutremurare a forului nostru interior, ca o cedare a ţinutei lăuntrice, ca o zdruncinare. Cam tot aşa stau lucrurile în tragic. Ne aducem aminte de tragic ca sentiment de contrast (pp. 136 urm.). Aşteptarea şi cerinţa noastră, după cum am văzut, suferă o frânare, o oontralovitură. Iar trăirea tragică se produce într-o opoziţie şi sub un alt aspect : se contopesc în ea sentimente de depresiune şi de înălţare ; ia naştere în sufletul nostru o înălţare şi o coborîre ; ne avîntăm în sus, sîntem azvîrliţi în jos şi urcăm iarăşi spre înălţimi. în asta am văzut noi autentica zguduire tragică (p. 366). Aşadar, ceea ce face ca emoţia şi tragismul să apară ca fiind lăuntric înrudite este zdruncinarea sau zguduirea conştiinţei, produsă de întrepătrunderea unor stări opuse.

2. Legătura dintre tragism şi emoţie

Dacă stăm să ne gîndim cum poate evoluţia tragică să se lege cu emoţia, atenţia se îndreaptă, în primul rînd, spre apariţia stării de emoţie la personajul tragic. După cum desfăşurarea suferinţei personajului tragic în general constituie un teren prielnic pentru schimbări neaşteptate, tot aşa se poate uşor produce şi aici o înmuiere subită a unor stări sufleteşti rigidizate, o subită topire in emoţâe. în astfel de cazuri, emoţia face parte, deci, din procesele interioare ale personajului tragic, iar privitorul, la rândul său, trăieşte emoţia în paralel.

Ori emoţionarea se integrează în evoluţia tragismului în aşa fel, încît constituie o verigă în intensificarea tragicului ; *ori* emoţionarea personajului tragic poate însemna, invers, o atenuare a tragiciilui sau chiar devierea lui în direcţia unui deznodămîrft conciliat. Pentru prima posibilitate poate servi ca exemplu Coriolan : bărbatul acesta cu o tărie de fier este mişcat până la lacrimi de mama sa care-l imploră şi îl determină să renunţe la intenţiile sale duşmănoase împotriva Romei. Uriel Acosta, la Gutzkow, oferă, de asemenea, un exem- piu bun : eroul, ferm în convingerile sale religioase, este într-atîta de mişcat de rugăminţile mamei, iubitei, fraţilor săi, încît se decide să şi le renege. Pentru a doua posibilitate pot fi menţionaţi Faust şi Fiul risipitor din Biblie. Faust, desperat, pe punctul de a duce la gură cupa cu otravă, cunoaşte, datorită clopotelor şi cîntării de Paşti, o dulce topire a sufletului său întunecat, deprimat. Cînd părintele vede că fiul rătăcit se înapoiază, deşi decăzut, dar plin de remuşcări, mînia sa cedează, şi este cuprins de o profundă compasiune.

Aici, emoţia exprimă devierea tragicului în direcţia împăcării. Alte dăţi, în schimb, în emoţie nu se află decît o atenuare a tragicului. Ne putem gîndi la înduioşarea Brunhildei, implorată de Siegmund, în actul al doi'lea din *Walkiria*, sau la înduioşarea lui Wotan de către rugăminţile Brunhildei, în actul al treilea. In primul caz, este vorba despre o atenuare a tragismului lui Siegmund şi al Sieg- lindei, în al doilea, despre acel al Brunhildei.

Dar destinul personajului tragic poate produce un efect emoţionant chiar şi dacă facem abstracţie de apariţia înduioşării obiective în cursul operei literare tragice. Avem de-a face, atunci, cu emoţia pur subiectivă a cititorului sau a spectatorului. Această emoţie subiectivă nu poate ţine, niciodată, de tipul „tare", căci întărirea şi rigidizarea sînt de-a dreptul incompatibile cu starea de spirit estetică. O tranziţie de la întărire la sentimente de dizolvare poate avea loc la personajele operei literare, dar nu la privitorul aflat într-o stare de spirit artistică. întărirea personajului obiectiv poate fi retrăită de privitor numai prin reprezentări ale fanteziei, dar nu ca sentiment real. In schimb, deosebirea dintre ' emoţia aspră şi cea obişnuită se aplică direct emoţiei subiective a privitorului estetic.

Din desfăşurări tragice izvorăşte o emoţie aspră, mai ales atunci cînd emoţia privitorului se asociază cu destinul unor suflete eroice. Aici, din ţinuta bărbătească a personajului obiectiv trece ceva în emoţia privitorului. Wallenstein, omul obişnuit să lupte cu destine universale, trece, atunci cînd este înconjurat de duşmani fără să ştie, la o stare de spirit liniştit-visătoare, simplu umană — ceea ce exercită în mare măsură un efect viril-mişcător. Ultimele discursuri ale lui Gotz von Ber- lichingen, ca şi cele ale lui Andreas Hofer din tragedia lui Immermann produc un efect similar. Emoţia a traversat aici, oarecum, sentimentele puternice, curajoase, către care sîntem chemaţi de eroii amintiţi. Din această categorie face parte şi regele Lear, în finalul tragediei : atunci cînd furia înfricoşătoare a demenţei îl părăseşte şi apare în prim-plan moşneagul neajutorat, sîntem copleşiţi de o emoţie aspră. Tot aşa cînd, în *Walkiria* de Wagner, Wotan, zeul cu voinţă formidabilă, exclamă la desperare : „Cel mai trist dintre toţi sînt eu" ; şi cînd, în actul următor, Brunhilda, fecioara neasemuit de mîn- dră, zace frîntă de durere în faţa lui Wotan. Figura lui Ulise, la Hauptmann, este cu adevărat saturată de efecte emoţionante de natură virilă. O emoţie de acest fel poate însoţi şi resemnarea unor suflete mari, viteze, renunţarea lor la fericire, retragerea lor mărinimoasă. Amintesc resemnarea lui Thoas şi a Eugeniei, la Goethe. Există, bineînţeles, şi o resemnare care nu ajunge pînă la măreţia tragicului ; să ne gîndim, de pildă, la resemnarea Beatei din *Foaia albă* de Gutzkov. Atunci, fireşte, emoţia nu participă nici la caracterul sacru al tragicului. Elemente emoţionante de un tip deosebit de aspru se pot întîlni frecvent la Ebner-Eschenbach : de exemplu, în *Copilul comunităţii,* în *Priveghiul.* Dintre tragediile antice, *Alcesta* de Euripide este bogată în efecte emoţionante.

Dar nu numai firile volitive viguroase, ci şi unele fiinţe mai puţin energice sînt capabile să producă o emoţie aspră. Trebuie numai ca

destinele acestor personaje, prin trăsătura lor marcantă, să ne creeze o stare de spirit serioasă şi bărbătească. Aşa se petrec lucrurile cu Desdemona, cu Ofelia, cu Julieta. Interesează, apoi, modul de reprezentare folosit de autor ; dacă acesta este plin de nerv, violent, brutal, dacă denotă un sentiment reţinut, care se dăruieşte cu parcimonie, atunci se scurge şi în emoţie ceva dintr-o ţinută solidă, fermă. Fenomenul poate fi văzut foarte limpede la Jean Paul : acolo unde — şi acesta nu este la el nici pe departe un caz rar — sentimentalismul i se împerechează cu o atitudine bărbăteşte dreaptă, nici emoţia produsă de el nu este o simplă dizolvare, ci, cu toată topirea, psihicul păstrează ceva sever, ceva bine înrădăcinat. Cam acelaşi lucru se poate spune despre Hannele, personajul lui Hauptmann. Un personaj cum este Cristina din *Prima dragoste, prima durere* de Schnitzler produce, de asemenea, un efect care emoţionează în mod mai aspru. Şi în măsura în care piesele lui Sch5nherr trezesc emoţie, aceasta nu este lipsită de un simţământ de aspră contradicţie.

In ceea ce priveşte emoţia de tip obişnuit, aici lipseşte, după cum am văzut, opintirea împotriva înduioşării contagioase. Totuşi, şi acest tip de emoţie este o modalitate de manifestare întru totul justificată. Căci moliciunea nu trebuie să fie neapărat moleşeală şi mo- leşire, chiar dacă admitem că această primejdie este aici mai aproape decît la emoţia aspră.

Emoţia obişnuită ia naştere, în primul rînd, faţă de personajele care suportă nenorocirea manifestînd o dureroasă istovire, o tristă resemnare, o sentimentală legănare în suferinţă. Terenul devine şi mai prielnic pentru înflorirea acestei emoţii, dacă este vorba despre suflete nevinovate, curate, elevate. îndeosebi lui Schiller îi place să confere femeilor din operele sale amîndouă însuşirile : generozitate, însoţită de sentimentalism, de comportare topită în suferinţă. Aşa şi este efectul emoţionant — în acest sens mai moale —, produs de Amalia, Luiza, The- kla, Maria Stuart. Insă şi mai mult trebuie amintit aici de Jean Paul : multe dintre personajele sale, mai ales feminine, sînt zugrăvite cu un sentimentalism care duce întregul suflet în stare de topire, nefrînat de nici o contrapondere, aşa încît nici emoţia nu cunoaşte nici o frînă. Tragismul lui Gustav, al lui Emanuel, al Lianei este supraîncărcat de emoţie. Dar, în ciuda excesului, la Jean Paul emoţia este, şi în aceste cazuri, foarte departe de varianta falsă, neautentică, ieftină, a acestui sentiment. Faptul este imposibil chiar şi numai datorită nobleţei **înflăcărate a concepţiei asupra lumii, legată la el, întotdeauna, cu emoţia.** In **schimb, Clara şi Margareta, la Goethe, nu fac parte din această categorie ; tot pe atît de puţin şi Romeo şi Julieta, ca şi — cu toate lamentaţiile lor — Antigona şi Filoctet. Dîrzenia modestă, starea de spirit aspră, reţinută, revolta vitează, sănătoasă conferă suportării nenorocirii un caracter cu totul diferit. Totuşi, suportarea nenorocirii nu trebuie să manifeste chiar sentimentalism, pentru ca să ia naştere această emoţie. Slăbiciunea, atitudinea pasivă în nenorocire sînt suficiente pentru a produce acest tip de emoţie. în acelaşi sens, Henric al Vl-lea la Shakespeare se**

încadrează aici ; tot aşa şi Otilia la Goethe. *Tristele* lui Ovidiu sînt bogate în emoţii tragice de acest tip. Trebuie să ne amintim aici şi de copiii oare suferă, în măsura în care au în ei ceva din măreţia tragică : prinţul Arthur la Shakespeare, Iulian din nuvela lui Conrad Ferdinand Meyer *Suferinţa unui băiat,* Iulia din povestirea lui Edmondo de Amicis O *tragedie şcolărească* produc un efect pronunţat emoţionant. Un excelent exemplu este *Enoch Arden* de Ten- nyson. Chiar şi exemplele menţionate dovedesc că emoţia de tip obişnuit poate avea diferite grade de moliciune.

Există opere literare' tragice în care emoţia simplă constituie tonul hotărîtor. Acesta este cazul atunci cînd personajul care îşi duce nenorocirea cu pasivitate moa'le, cu sentimentalism difuz, se află în centrul operei şi îi pune, astfel, acesteia amprenta hotărîtoare. îi menţionez pe Werther la Goethe şi pe Rene la Chateaubriand. Acesta din urmă este un tip marcant al lipsei de substanţă care se consumă nostalgic în nenorocire lăuntrică.

Emoţia de tip simplu poate uşor degenera. Acestei emoţii, spre deosebire de tipul mai aspru, îi este inerent dezavantajul că nu se dezvoltă în sinteză cu o puternică stare de spirit. De aceea, se întâmplă lesne ca moliciunea determinată de această emoţie să fie resimţită ca fiind omeneşte deplasată, ba chiar nedemnă. Emoţionantul sporeşte şi se îngrămădeşte atît de mult, încît cititorul sau spectatorul cu simţire fină şi sănătoasă se fereşte de starea afectivă urmărită de scriitor ca de ceva nesănătos şi insuportabil. In astfel de cazuri vorbesc de o emoţie falsă. Aş putea defini această deformare şi ca emoţie ieftină, căci în spatele acestei emoţii se ascunde prea puţin conţinut uman, iar producerea ei necesită prea puţin meşteşug literar. Operele literare care vizează o asemenea emoţie pot fi denumite şi sentimentale. Dacă sînt piese de teatru, le spunem piese sentimentale. Definesc, aşadar, prin acest termen, întotdeauna, o deformare. De aceea, nu voi denumi sentimentale piese ca *Un servitor al casei* de Kennedy sau *Ochii iubirii* de Bojer, deşi sînt bogate în emoţie.

Trei sînt condiţiile în care ia naştere, mai cu seamă, această deformare a emoţionantului. *In primul rlnd,* dacă observăm intenţia şi strădania autorului de a spori tot mai mult emoţia. Autorul îngrămădeşte în mod vizibil virtute peste virtute, nobleţe sufletească peste nobleţe sufletească, abnegaţie peste abnegaţie ; nu poate face ca scenele să fie îndeajuns de tari, încît să dea naştere la cît mai multă emoţie. Ar vrea să înduioşeze complet inima spectatorului, s-o facă să se topească întru totul în suspine şi lacrimi. Simţim cum trage autorul de inima noastră, cum lucrează necruţător la locurile cele mai lipsite de apărare ale sufletului nostru. In fiecare auditor mai rafinat se dezvoltă, sub impresia unor asemenea lucrări literare, un amestec de supărare şi de poftă de rîs. O *a doua* condiţie rezidă în procedeul nepsihologic al scriitorului. Atitudinea personajelor menită să provoace emoţie este neverosimil motivată şi este exagerată pînă la

incredibil. Se întîmplă deosebit de frecvent ca nobleţea de caracter, de care piesa face paradă, să fie în general absolut imposibilă potrivit noţiunilor omeneşti, sau, cel puţin, incompatibilă cu caracterul presupus. Apoi, se mai poate întîmplă, *în al treilea rînd,* ca modul de a acţiona, care ar fi trebuit să emoţioneze, să primească din partea autorului aparenţa unei moralităţi mai mari decît merită. Astfel, mai ales nobleţea de caracter este tratată, adesea, de către scriitori ca ceva excepţional de moral, în timp ce trebuie să ne spunem că o manieră de a trata mai puţin generoasă, care renunţă mai puţin la propria fericire, ar fi fost mai morală. Condiţiile acestea pot acţiona, fireşte, fiecare pentru sine separat, dar şi la un loc. Din ele se compune terenul pe care cresc pretenţiile supărătoare ale pieselor sentimentale faţă de viaţa noastră afectivă. Dacă amintesc *Tată de familie* de Diderot, piesele *Jucătorul* şi *Datorie de serviciu* de Iffland, *Mizantropie şi căinţă* sau chiar *Moartea lui Rolla* de Kotzebue, *Nobilul sărac* de Feuillet, *Doamna cu camelii* de Dumas, *Proprietarul de furnale* de Ohnet, am citat numai cîteva piese în care acele trei condiţii acţionează împreună în mod diferit. In ceea ce priveşte a treia condiţie, reţin în memorie piesa *Calea spinoasă* de Philippi ca exemplu negativ.

în operă, tragismul se asociază, deosebit de des, cu emoţia. Trebuie să avem în vedere că muzica dispune de o bogăţie inepuizabilă de posibilităţi, pentru ca să producă, în mod nespus de îmbelşugat, cutremurări, impresionări, revărsări ale forului nostru interior. Să f'luidifice ceea ce este comprimat, înăbuşit, să slăbească şi să dizolve ceea ce este zăgăzuit strîns : această ispravă este în stare muzica s-o realizeze ca nici o altă artă. Este, deci, explicabil, că tocmai în operă tragicul ia atît de frecvent, în modul cel mai hotărît, coloraţia emoţiei. Bineînţeles că nu întotdeauna este emoţie, în sensul bun, cea în care ne introduce forţat muzica. Tragicul ia şi el, în operă, destul de des, caracterul de sentimental. Dacă ne gîndim la *Madame Butterfly* sau la *Boema* de Puccini, la opera *Sunetul de departe* de Schreker, la *Ochi morţi,* de D'Albert, evocăm diverse tipuri de emoţie tragică.

3. Legătura exterioară dintre tragic şi comic

Faptul că în acest capitol tratez la un loc tragic-emo- ţionantul şi tragicomicul nu constituie o reunire pur exterioară ; mai degrabă este vorba de o anumită înrudire in-

 terioară. Anume, şi comicul şi umoristicul au comun cu tragicul, ca şi emoţionantul, faptul că sufletul nostru suferă o zdruncinare şi zguduire pricinuită de coexistenţa unor stări de conştiinţă opuse. Comic-umoristicul este, aşadar, înrudit cu tragicul în aceeaşi direcţie ca şi emoţionantul. Emoţionant-tragicul şi tragicomicul fac parte, deci, din acelaşi tot, pentru că, în ambele

cazuri, există o deformare afectivă bazată pe înrudirea similară interioară a elementelor.

Nu este în intenţia mea să ofer o tratare exhaustivă a tragicomicului. Dacă ar fi aşa, ar trebui tratată detaliat natura comicului şi a umoristicului. Volumul al doilea al lucrării mele *System der Asthetik* cuprinde o bogată dezvoltare a esenţei comicului şi umorului. Nu vreau să fac comentarii anticipate asupra esenţei comicului şi a umorului, dar ţin să pun în adevărata lumină, în funcţie de trăsăturile sale principale, legătura interesantă denumită uzual „tragicomic".

Denumirea de „tragicomic" ar putea duce în mod eronat la presupunerea că aici, nu este vorba decît despre comicul în înţelesul obişnuit, adică despre comicul de tip obiectiv, apt a se uni cu tragicul. Mai curînd ar trebui să ne gîndim la comicul în semnificaţia sa cea mai largă, adică şi la glumă, satiră, ironie şi, în mod cu totul deosebit, la treapta cea mai înaltă a comicului : la umor. Tragicomicul, în forma sa cea mai interesantă, cea mai evoluată, cea mai saturată de ideologie, este plin de tragism umoristic şi de umor tragic.

In trecut, autorii dramatici nu au călcat decît foarte rar în domeniul tragicomicului. în ultima vreme, dimpotrivă, tratarea tragicomică este preferată. Am impresia că acest fenomen este în legătură cu faptul că multor scriitori dintre cei mai moderni tragedia le pare prea simplă, prea puţin condimentată şi prea plină de credinţa în măreţie şi nobleţe. Ei vor să ofere ceva mai frînt în sine, ceva ce prilejuieşte cele mai îndrăzneţe antinomii, ceva ce procură „nervilor" impresii mai puţin obişnuite.

Şi, mai întîi de toate, ei vor să aibă prilejul de a da curs liber maniei lor de a contesta toate valorile, de a categorisi drept demodat şi de a trata cu glume nimicitoare şi cu satiră tot ce este măreţ şi bun. Iar tragicomedia, ca gen literar care îndreaptă tragicul înspre latura comicului, pare a fi un teren foarte prielnic. Astfel ia naştere un abuz al tragicomicului, al acestei categorii estetice, cea mai dificilă şi, într-un anumit sens, cea mai profundă. Numai scriitorii cu adevărat mari şi care interpretează profund lumea reuşesc să realizeze o tragicomedie. In zilele noastre, nu arareori se încumetă scriitoraşii să întreprindă acest gen.

Este cazul, în primul rînd, să distingem legăturile *exterioare* ale tragismului cu comicul. Există o sumedenie de lucrări dramatice în care, pe lîngă personajele şi destinele tragice, apar personaje şi conflicte comice, oameni umoristici şi revărsări umoristice. Avem de-a face cu o simplă *juxtapunere* ; nici tragicul nu este impregnat în mod comic sau umoristic, şi nici umorul nu este frînt în mod tragic. Şi mai frecvent se poate găsi o astfel de juxtapunere în operele literare narative. Avem impresia că în lume există fenomene comice şi umoristice în imediata apropiere a celor tragice.

In definitiv, şi în această juxtapunere, tragicul şi comicul merg, bineînţeles, împreună. Căci *impresia de ansamblu* a lumii este determinată, şi aici, de către ambele laturi opuse.

Fără îndoială, chiar şi pentru realizarea poetică a acestei *juxtapuneri* de tragic şi comic este necesară o anumită siguranţă şi libertate a creaţiei artistice. Această afirmaţie este adevărată, îndeosebi, în ceea ce priveşte arta dramatică. Un scriitor care se pricepe să-şi împletească tragedia cu personaje, trăsături şi conflicte comice şi umoristice provoacă, în cadrul unităţii stricte, închise a piesei, o întrerupere în stare să producă un efect de înviorare şi surpriză şi *o* impresie de îndrăzneţ, de scăpărător, de genial. Admirăm forţa cu care autorul leagă la un loc lucrurile cele mai grele şi mai îndărătnice. Să ne **gîndim, mai ales, la Shakespeare. La el se găseşte desigur şi un tragicomic propriu-zis, o** *întrepătrundere* **a tragicului şi comicului. Deocamdată însă nu este vorba despre această legătură interioară. Totuşi, cu unele piese, el se integrează în acest context. Ii menţionez pe Mer- cutio şi pe doica din** *Romeo şi Julieta,* **pe Menenius Agrippa şi poporul din** *Coriolan,* **pe prinţul Henric, pe Falstaff şi pe oamenii lui din** *Regele Henric al LV-lea.* **Schiller intră în această categorie cu piesele sale din tinereţe, Goethe cu** *Gotz* **şi cu** *Egmont.* **Piesele tîrzii ale lui Grillparzer conţin legături deosebit de spirituale ale tragicului cu comicul şi cu umorul. Să ne gîndim la intriga amoroasă dintre Zawisch şi Kunigunda din** *Regele Ottokar,* **la umoristul Naucleros din tragedia** *Hero,* **la jocul de-a iubirea dintre Libussa şi Primislau în tragedia** *Libussa.*

Juxtapunerea de tragic şi comic poate prezenta grade diferite de relaxare şi de strîngere. în *Regele Henric al IV-lea* **sau în** *Împăratul Octavian* **de Tieck, componentele comice nu sînt, nici pe departe, atît de solid şi de organic legate cu cele tragice ca, de pildă, în** *Coriolan* **sau în** *Intrigă şi iubire.* **Nu aş vrea însă să abordez aici tratarea acestor deosebiri.**

în nici un caz, simpla juxtapunere de tragic şi comic nu oferă nici cel mai mic drept la titlul de „tragicomedie". Sudermann îşi denumeşte piesa *Colţul bine tăiat* **„tragicomedie[14]. De fapt însă piesa aceasta reprezintă o simplă juxtapunere de elemente tragice (transpuse, în mod anemic, în emoţionant) şi comice de tot soiul. Nu se face nici cea mai palidă încercare de contopire a tragicului cu comicul. Dar nici** *Aproapele* **de Dehmel nu este o „tragicomedie[14] şi în nici un caz, aşa cum ar dori Dehmel, o piesă programatică pentru tipul tragicomicului. Avem în faţa noastră o tragedie burgheză care sfîrşeşte groaznic şi în care sînt inserate cîteva scene cinic-comice (cuvîntul acesta nu exprimă o critică).**

4. Treapta inferioară a tragicomicului

Tragicomicul se realizează în două forme. *Ori* este comicul un mijloc de producere a tragicului. Dacă un personaj prezintă trăsături comice şi se manifestă în umor, el produce, tocmai prin aceasta, un efect tragic. Tragismul ia naştere, cel puţin în parte, din solul comicului. Comicul este pus în slujba tragicului. Avem de-a face, aici, cu o treaptă inferioară a tragicomicului. Aici nu .se poate vorbi încă despre o contopire a celor două tipuri. Aş putea fi întrebat de ce vorbesc numai despre comic ca mijloc în slujba tragicului şi nu-i pun alături un tragicomic rezultat din faptul că, invers, tragicul se află în slujba comicului. Motivul este că, slujind drept origine unui tragic, comicul este în stare să se menţină în continuare ca atare, în timp ce tragicul, dacă din el izvorăşte ceva vesel, exuberant, nebunesc, a încetat, tocmai prin aceasta, să mai existe ca tragic. Există comic de tip grotesc, sălbatic, înfricoşător. In această formă, comicul continuă să existe, chiar dacă generează tragic. în schimb, nu există tragism vesel, blînd, inofensiv.

Ori, raportul dintre tragic şi comic este de tip mai intim : acelaşi context, care produce efect tragic, are, totodată, în timp ce produce efect tragic, ceva comic în el. Există o unitate esenţială între tragic şi comic. A doua formă reprezintă o treaptă superioară a tragicomicului. Ea constituie, bineînţeles, o sarcină incomparabil mai di-' ficilă pentru autor decît prima formă.

Pentru tragicomicul treptei inferioare, Shylock, la Shakespeare, este un exemplu excelent. Maniera sa grotesc evreiască este inseparabilă de tragismul său. Tragismul fiinţei sale constă în simţămîntul chinuitor că este desconsiderat de către creştini şi tratat ca o drojdie a societăţii. Acest tratament plin de dispreţ izvorăşte însă din trăsăturile sale de caracter evreieşti, şi tocmai acestora le este, în mare măsură, inerent un anumit comic- grotesc. Bancbanus, la Grillparzer, face parte din această categorie în măsura în care felul său de a fi, pedant şi di-
ficil, cu ceva comic în el, contribuie destul de mult la configurarea tragică a destinului său. In plus, are un anumit umor candid, gălăgios, care nu-l părăseşte nici în situaţii tragic primejdioase. Acest umor face parte, şi el, din fundalul tragismului său. Apoi, evreica Raquel este un exemplu bun. Fiinţa ei ţine de domeniul comportării nebunatic-jucăuşe, al trăsnăii copilăreşti şi cochete. Iar această caracteristică a ei participă intens la desfăşurarea tragică a ursitei ei. Aşadar, tragicul încolţeşte, şi aici, pe terenul comicului. Sau să ne gîndim la *Cyrano* de Rostand. Piesa aceasta, care înseamnă o genială îmbogăţire a comicului şi umorului, face parte, şi ea, din treapta superioară a tragicomicului. Fac abstracţie aici de acest lucru. Tragicomicul treptei inferioare se manifestă în această piesă în măsura în care destinul emoţio- nant-tragic al acestui bărbat este derivat din nasul lui colosal

şi grotesc. Mai trebuie menţionat romanul lui Dostoievski *Fraţii Karamazov.* Unul dintre fraţi, Dmitri, este un personaj de un tragism zguduitor : ros de pofte animalice, tînjind însă cu o nobilă dorinţă după tîrfa Gruşenka, vrea să-<şi ucidă tatăl rival, trage apoi un chef sălbatic cu Gruşenka, este acuzat de patricid şi supus unei cercetări ruşinoase. Tragismul acesta încolţeşte însă, cel puţin parţial, pe teren comic şi umoristic, căci firea sa pătimaşă şi neînfrînată, care-l implică, în cele din urmă, într-un grav tragism, se exteriorizează, în parte, în mod involuntar comic-contrastant, în parte, într-o exuberanţă nebunească şi într-un umor specific, sălbatic şi nereţinut.

5. Tragicomicul treptei superioare

1 Umorul tragic şi tragismul frînt în mod umoristic

Iau în considerare mai întîi *umorul* sub aspectul legăturii sale intime cu tragismul. Umorul şi tragismul sînt înrudite în esenţa lor. Ambele izvorăsc din limitele, asperitățile, sfîșierile, contradicţiile lumii, dar adoptă faţă de ele o poziţie fundamental diferită. Autorul tragic ia răul, cu care are de-a face, amarnic în serios şi este zguduit de el; autorul umorist, în schimb, tratează răul într-un amestec jucăuş de luare şi neluare în serios. Vorba lui Heine despre „lacrimile care rid pe stema“ umorului, deşi nu se potriveşte oricărei forme de umor, vizează totuşi miezul umorului.

Din cauza afinităţii lor interioare şi a opoziţiei lor însemnate existente în acelaşi timp, cele două configurări ne îndeamnă, fără ocol, să le legăm între ele. Iar împerecherea aceasta — aşa ne spunem dinainte — nu trebuie să fie numai specifică şi rodnică, ci trebuie să cuprindă şi ceva adînc-exhaustiv pentru interpretarea vieţii şi a lumii. Şi astfel, pe acest tărîm al contopirii tragismului cu umorul, evoluează tocmai unii scriitori înzestraţi cu gîndire profundă.

Legătura aceasta poate fi realizată în două feluri. *Ori* umorul include o stare de spirit fundamentală tragică ; acesta este *umorul tragic. Ori* cel afectat tragic Iasă să pătrundă şi umor în greaua sa suferinţă ; în cazul acesta vorbesc despre tragismul *jrînt în mod umoristic.*

Umoristul tragic se manifestă, pe de o parte, în sentimente cosmice tragice ; pe de altă parte însă, se ridică deasupra lor, depășindu-le în umor. Așadar, pe de o parte, există starea de spirit fundamentală că măreţul şi excepţionalul sînt expuse în lumea terestră primejdiei de a cădea în micime şi înjosire, în mizerie şi ruşine, în prăbuşire şi pieire. Pe de altă parte, însă, umoristul se descarcă de greul acestui sentiment. Şi anume, prin faptul că observă şi scoate în relief, în mod apăsat — în ceea ce este măreţ şi excepţional — laturi fragile, fundaluri false, ascunzişuri, fără glorie, pe scurt ceva „mult prea- omenesc“. Incă şi mai cuprinzătoare şi încă şi mai adîncă devine depăşirea, dacă întregul mers al lumii, deşi se comportă atît

de minunat, i se dezvăluie ca fiind absurd şi negativ. Ceva ce este înspăimîntător în mersul lumii apare atunci, totodată, ca o imensă farsă.

Doar poeţii foarte mari sînt capabili să facă faţă acestei dificile sinteze. II am în vedere, in. primul rind, pe Jean Paul. Începînd cu Ottomar din *Loja invizibilă,* multe dintre personajele sale dau dovadă de umor tragic de cea mai îndrăzneaţă speţă. Apoi, este cazul să fie menţionat cu tărie *Peer Gynt* de Ibsen. De fapt, nu personajul Peer Gynt însuşi contează aici, ci fantezia poetică aflată în spatele acestei opere literare. Simţim că, atunci cînd a creat această operă, Ibsen a fost pătruns de impulsul irezistibil de a face un haz nebunesc-fantastic de tot ce există pe lume ; în acelaşi timp însă, tocmai ceea ce-l face să rîdă cu poftă îi emoţionează sufletul cu cel mai acut tragism uman. Orice cititor cu bun-simţ va simţi acest lucru cînd va citi cum îl descrie Ibsen pe Peer Gynt — om înzestrat cu multe şi mari calităţi -—, aflat pe treptele celei mai ruşinoase pierzanii, la hoinărit, la chef cu prietenii în Maroc, apoi la tîrfa Anitra şi, după aceea, la ospiciul din Cairo.

Invers, *tragismul jrînt în mod umoristic* există acolo unde atitudinea sufletească tragică rămîne precumpănitoare şi dominantă, dar umorul intervine frîngînd, reeva- luînd. Cel ce suferă tragic are aici forţa neobişnuită de a-şi contempla propria suferinţă şi suferinţa lumii în aşa fel, încît ea să apară ca verigă a unui mecanism miraculos, a unei farse groteşti. Tragismul lumii are, totodată, pentru el, ceva dintr-o casă de nebuni. Zguduirea nu se uneşte cu un rîs zglobiu. Fiecăruia îi vine în minte aici, în primul rînd, Hamlet. Din literatura cea mai recentă pot fi citaţi Tristan, aşa cum apare în *Tantris nebunul* de Ernst Hardt şi prinţul Ulrich de Waldeck din piesa omonimă a lui Eulenberg. In Tristan este realizată admirabil legătura dintre chin şi veselie, dintre seriozitatea înfiorătoare şi poznă. Iar prinţul Ulrich, acest om al forţei, exuberant şi încăpăţînat, care, din silă faţă de lamentabilele creaturi ale oribilei vieţi de curte, se refu- giază printre animalele pădurii şi devine el însuşi un semianimal feroce, îşi exprimă desperarea şi autorepu- dierea în cuvinte care demonstrează, totodată, capacitatea sa de a face din propria sa jale obiectul umorului său spiritual şi glumeţ.

2 Tragicomicul în sensul cel mai restrîns

2 Tragicomicul în sensul cel mai restrîns

In umorul tragic şi în tragismul îmbibat cu umor nu trebuie să existe neapărat trăsături obiectiv-comice. Conflictul tragic, care există aici de la caz la caz, nu trebuie să aibă el însuşi, neapărat, un aspect comic. Ceea ce se amestecă aici sînt două modalităţi de a clarifica şi de a concepe : în urma

unor anumite trăiri, se dezvoltă o stare de spirit tragică, precum şi una umoristică. Acum însă lucrurile stau astfel : evenimentul îngrozitor, care ne emoţionează tragic, prezintă, în acelaşi timp, şi trăsăturile comic-deformatului, ale grotescului, ale derizoriu- absurdului. Acum, tocmai aceleaşi trăsături, datorită cărora un anumit conflict are un aspect înfiorător şi produce un efect tragic, sînt, concomitent, de natură să îmbrace aspectul comicului. Depinde, fireşte, de modul de a le privi. Aşadar, diversitatea modului de a clarifica şi de a concepe îşi are rolul ei. Dar această diversitate a atitudinii subiective este totuşi motivată aici prin aceea că trăsăturile obiective le includ pe amândouă : ele îndeamnă la intropatia atât a unui conţinut tragic, cit şi a unuia comic. Ceea ce are o înfăţişare oribilă arată, totodată, şi caraghios. Aici se poate vorbi de tragicomic în sensul cel mai restrîns.

Ceea ce contează în toate cele trei forme ale tragicomicului treptei superioare este că acelaşi obiect apare, în funcţie de natura sa interioară, atît tragic cit şi comic sau umoristic, astfel încît tragismul constituie substratul activ al comicului, şi, invers, comicul, pornind din profunzime, îşi trimite lumina în tragism. Pentru ca acest lucru să fie cu putinţă, trebuie să existe o stare de lucruri bilaterală de următoarea factură. Pe de o parte, obiectul aflat în discuţie trebuie să aibă o măreţie esenţială, să reprezinte o valoare însemnată, să posede profunzime umană. Pe de altă parte însă, măreţia obiectului trebuie să prezinte laturi la fel de esenţial de mici, de minore ; adevărata valoare trebuie să poarte în sine, în acelaşi timp, reversul nulităţii ; profunzimea umană trebuie să includă, simultan, ceva superficial şi ceva gol. Dacă un personaj de acest tip ambiguu ajunge la suferinţă şi pieire, faptul acţionează atît ca seriozitate extremă, cît şi ca farsă şi glumă. Groaza şi burlescul au fost aduse la o stare de unitate lăuntrică.

Este în firea lucrurilor ca, în tragicomicul treptei superioare opoziţia dintre tragism şi comic să apară de obicei agravat pînă la ultimul grad de încordare. Un tragism moderat este tot atît de puţin adecvat ca şi un comic fin ca să devină o verigă eficace în raportul antinomic în care se desfăşoară tragicomicul. Să nu uităm că ceea ce are efect tragic are şi efect comic, şi invers. Are loc, aşadar, o *convertire* a tragismului în comic, şi invers. Această convertire este eficace numai atunci cînd fiecare din cele două verigi este împinsă în sus până la cea mai acută încordare. Un tragic strident se răstoarnă, crapă, se răsuceşte şi devine farsă ; iar un comic dezvoltat în mod strident se dovedeşte a fi, tocmai în această stridenţă a sa, inconsistent, lăsînd să se întrevadă o seriozitate zguduitoare. De aceea, tragicul constituie, tocmai în formele înfiorătorului şi oribilului, iar comicul, tocmai în formele complet deformatului, ale nebunaticului, ale prost-gustului, o condiţie prielnică pentru naşterea efectelor tragicomice.

Dintre operele literare citate de mine ca exemple pentru primele două forme ale tragicomicului treptei superioare, unele prezintă şi tragicomic în sensul cel mai restrîns. Cînd Hamlet îl înjunghie, în spatele perdelei, pe

palavragiul Polonius, care trăgea cu urechea, aceasta este, pe de o parte, o faptă îngrozitoare, legată de tragismul lui Hamlet : lipsa unei acţiuni energice, chibzuite şi por

nirea sa înflăcărată, oarbă se manifestă în ea în mod drastic. Pe de altă parte însă, în acest mod de a proceda se află ceva de un comic sălbatic, sarcastic. Sau să ne gîndim la scena din cimitir : nu numai că munca indiferentă şi tihnită a groparilor şi glumele lor simpliste, de proastă calitate fac parte din sfera comicului, dar şi în spusele lui Hamlet moartea, mormîntul şi putrefacţia apar deformate comic ; însă este un comic fantastic-înfiorător, un comic de o profunzime zguduitoare, tragică. Şi tot aşa ar putea fi citată şi din *Lear* şi din alte trage- dii ale lui Shakespeare cîte o scenă, care produce efect tragicomic în înţelesul cel mai restrâns. Peer Gynt se încadrează, şi el, în această categorie, cu unele episoade. Cînd adorata Anitra îl loveşte cu cravaşa peste degete pe Peer, căzut în prostraţie din pricina dragostei, şi pleacă apoi călare în galop, episodul este de un copleşitor comic obiectiv ; totodată, în arierplan se află însă, zguduitoare, autoumilirea tragică a lui Peer. Naufragiul din actul al cincilea, ca şi lupta pentru barcă sînt zugrăvite de-a dreptul înspăimîntător ; numai că, dintr-o dată (să ne gîndim la modul în care Peer îl pune pe bucătar să spună Tatăl nostru), înspăimântătorul se preface în buf.

Apoi, trebuie menţionat, în mod apăsat, *Faust* de Goethe. Ce-i drept, faptul că lui Faust îi este asociat slujitorul lui, constituie o pură juxtapunere de tragic şi comic. Dar asocierea lui Faust cu Mefisto se încadrează atît în domeniul tragicomicului formei superioare, cât, mai ales, în acela al tragicomicului, în sensul cel mai restrâns. Mai întîi, Noaptea Valpurgiei din prima parte este -construită ca o tragicomedie în stil uriaş ; dar realizarea rămîne în urma ideii. Cu şi mai mult temei se poate vorbi despre o asemenea rămânere în urmă la realizarea tragicomicului lui Mefisto după moartea lui Faust. Byron face parte din această categorie cu *Don Juan,* Heine cu unele poezii din *Romancero.* Ca tragicomedie se conturează piesa lui Hebbel *O tragedie în Sicilia.* Şi într-adevăr, întâmplările înspăimântătoare, care ţin, bineînţeles, mai curînd de domeniul îngrozitorului decît de

al tragicului, reprezintă, totodată, un conflict ironic, de un comic grosolan. Cei doi păzitori ai legii o înjunghie pe Angiolina din lăcomie, îl arestează pe nevinovatul Se- bastiano ca ucigaş şi sînt demascaţi după aceea de către un hoţ, care stătuse ascuns de privirea lor într-un copac. Aici se .contopeşte, deci, un comic obiectiv cu tragicul, înainte de toate însă, este cazul să fie amintit Jean Paul. Aşa cum am mai spus, el trebuie luat în considerare mai întîi chiar şi pentru „umorul tragic". Toate operele sale literaie importante sînt marcate, bineînţeles mai mult sau mai puţin, de concepţia sa tragic-umoristică asupra lumii. Ea îşi găseşte expresia, în primul rînd şi în mod firesc, în umoriştii lui sublimi : în Leibgeber-Schoppe, Vuit, Siebenkăs, Giannozzo, Ottomar, Viktor, Albano, Roquairol. Chiar şi lucrarea sa cea mai sentimentală, *Hesperus,* prezintă o scenă plină de umor tragic de o genialitate incomparabilă : mă gîndesc la discursul funebru pe care Viktor şi-i ţine el însuşi. Deosebit de aceasta, întîlnim însă la el din belşug şi tragicomic în sensul cel mai strict. Amintesc, de pildă, capitolele din Siebenkăs, în care se pregăteşte şi se execută comedia morţii şi a înmormântării. Dar nici la Moliere tragicomicul nu este absent. Mai cu seamă Alcest din *Mizantropul* este o ilustrare a acestei afirmaţii. Exagerarea şi neîndemînarea cu care îşi pune în practică duşmănia, în ciuda oricărei aparenţe, pasiunea de a spune adevărul nu produce efect ilariant, caricatural, decît sub un singur aspect ; sub celălalt, ne face să simţim o serioasă mîhnire şi produce, astfel, o impresie cel puţin apropiată de tragic.

Din literatura cea mai recentă trebuie scoase în evidenţă următoarele. *Cyrano* de Rostand constituie un exemplu excelent al celor trei forme de tragicomic superior. Mai ales actul al patrulea stă mărturie pentru această afirmaţie, care este o tragicomedie relativ închegată. Oricît de trist şi de mortal s-ar petrece lucrurile, Cyrano se ridică deasupra lor cu un umor aprig-vijelios, care flutură voios. Chiar numai enormitatea nasului lui Cyrano ascunde în ea o tragicomedie. Piesa într-un act *Papagalul verde* de Schnitzler trebuie, de asemenea, menţionată cu tărie. Atmosfera ei fundamentală este un tragism grotesc, un comic înfiorător. Spaimele şi ororile revoluţiei, prăbuşirea ameninţătoare a vechii societăţi putrede sînt zugrăvite în stilul unui. joc exuberant şi arogant. Hauptmann îşi denumeşte piesa *Şobolanii* „tragico- medie". Mai întîi, această denumire nu este valabilă decît cu condiţia ca şi tipul îngrozitorului (pp. 142 urm.) — lipsit de măreţie ■— să fie socotit tragic. In rest însă, în piesa aceasta găsim, mai ales, o pură juxtapunere de acţiuni şi trăsături înfiorătoare şi comice. Totuşi, apare şi o legătură firească a înspăimântătorului cu comicul : de pildă, în scena finală a actului al treilea, cînd, privitor la întrebarea al cui copil este de fapt sugarul găsit în locuinţa doamnei John, domneşte o confuzie care, pe temelii înfiorătoare, este veselă. Cu *Colegul Crampton,* Hauptmann face parte, şi el, doar în alt mod, din această categorie. Apoi, trebuie menţionată piesa lui Shaw *Cezar şi Cleopatra,* jucată frecvent în zilele noastre. Autorul a urmărit, evident, tragicomicul ca unitate organică. Numai că diferitele componente : burlescul, satiricul,

glumeţul, profund-seriosul dau efectiv dovadă, într-o măsură co-vîrşitoare, de incoerentă, aşa încît abia dacă poate fi vorba despre tragicomic. Cel mai mult este valabilă această afirmaţie în ceea ce priveşte personajul Cleopatra : dar în el, burlescul şi caricaturalul şi, în plus, super-vulgarul sînt atît de puternic dezvoltate, încît îi lipseşte cu desăvîrşire măreţia. Din operele lui Strindberg, îmi vine în minte piesa într-un act *Creditorii*. Ura otrăvită şi plăcerea maliţioasă de a maltrata sînt intensificate aici, ca atît de frecvent la Strindberg, pînă la un nivel uriaş şi grotesc ; simultan însă, întregul conflict are în el ceva de comedie. Astfel, ia naştere o anumită trecere bruscă a îngrozitorului în comic : viaţa omenească apare ca o caricatură hidoasă, absurdă. Bineînţeles că tragicomicul are. aici, un pronunţat adaos, de neautentic. Ceea ce este sporit în mod intenţionat pînă la nivelul de afecte monstruoase, ceea ce este construit din otravă şi fiere se face atît de simţit la personajele piesei, încît ni se pare că avem de-a face, mai degrabă, cu plăsmuiri maladive ale scriitorului decît cu oameni reali. De aceea, tragicomicul va fi resimţit ca rezidînd, mai curînd, în intenţia autorului decît ca împlinit liber.

Doar cu neplăcere îl menţionez pe Frank Wedekind. Efectul de tragicomic, pe care-l urmăreşte în multe dintre producţiile sale, nu ia naştere decît pentru cititorii care întrezăresc în cele mai perverse, mai demente, mai infame alcătuiri ale desfrîului ceva ce ar merita să fie zugrăvit cu o consistentă şi răscolitoare plăcere şi pe care autorul ar avea dreptul să-i prezinte publicului drept stimulent binevenit pentru noi tipuri de senzaţii nervoase hidoase. Cînd judec astfel, am în vedere piese ca *Duhul pămîntului, Francisca, Deşteptarea primăverii, Cutia Pandorei, Spălat în toate apele.* La cele spuse, se mai adaugă caricaturalitatea anemică ia personajelor sale, conducerea acţiunii după idei arbitrare, lipsa de grijă pentru o psihologie credibilă, imoralizarea tendenţioasă. Cît de neajutorat este Wedekind faţă de tragicomic se poate vedea şi din piesa *Regele Nicolo*, străină de orice erotism deplasat. Totul în această piesă, aitît sub aspectul bufoneriei, cât şi sub acela al tragicului, este strîmb şi interior neveridic.

Să arătăm, cel puţin în oîteva cuvinte, că tragicomicul se poate dezvolta şi în arta plastică. Anume : artele grafice contează, din acest punct de vedere. Chiar şi numai gravurile în lemn din ciclul *Dansul macabru* de Hol-bein dovedesc pînă la ce profunzime şi ascuţime a tragicomicului sînt în stare să ajungă aceste arte. Poate fi menţionat aici şi Alfred Rethel cu sulta sa de gravuri în lemn : *Tot un dans macabru.* Cu totul de alt tip este tragicomicul lui Francisco de Goya, care mi se pare a fi unul din cei mai eminenţi maeştri în materie de tragicomic. Aproape fiecare expoziţie de grafică cuprinde desene de artişti moderni care fac parte din tipul tragicomicului.

Auzim uneori în zilele noastre părerea că tragicomicul este forma supremă a dramaticului, deoarece în el viaţa omenească îşi găseşte ilustrarea cea mai exhaustivă, iar lumea, interpretarea cea mai adecvată. Dar nu putem admite acest lucru decît într-o măsură foarte limitată. Fără

îndoială modul de a simţi şi de a privi lucrurile, atît al autorului tragic, cât şi al celui umoristic, este mai unilateral decît cel al autorului tragicomic, care năzuieşte tocmai către o introspecţie conjugată a ambelor modalităţi de a simţi şi de a privi lucrurile. Dar să nu "uităm că tragicomicul include în el, totodată, o frî- nare reciprocă a celor două direcţii afective. Nici tragicul, nici comic-umoristicul nu se afirmă în tragicomic pur, saturat, din plin. Numai tragismul pur, nefrînt de comic, este în stare să epuizeze profunzimile tragicului ; iar libera desfăşurare a naturii comicului propriu zis este şi mai mult stingherită de tragic. Iar în ceea ce priveşte umorul : umorul curat, liber poate include, şi el, bineînţeles, ceva tragic. Aceasta înseamnă însă o deplină dizolvare a tragicului în umor, pe baza configurării esenţei umorului. Tragicul este întrueîtva absorbit de umorul liber şi acţionează în el doar ca un moment depăşit. în tragicomic, în schimb, tragicul, oricît s-ar uni cu umorul, este, în acelaşi timp, o latură nedizolvată, originală a contemplării lumii. Aşadar, şi faţă de umor, tragismul reprezintă în tragicomic o verigă restrictivă. Tragicomicul posedă, prin urmai'e, ceva lăuntric frînat; o autodereglare neliniştită face parte din firea sa. De aceea, la o reprezentare şi interpretare multilaterală, exhaustivă, a realităţii ne duce, într-o măsură mai mare decît tragicomicul, mai degrabă coexistenţa unui tragism pur şi a unui umor liber şi completarea lor mutuală.

TRAGICUL ÎN LUME ŞI DUMNEZEU

1. Observaţii tranzitorii

Cel care trăieşte, cu nestrămutată convingere, într-o puternic reliefată concepţie asupra lumii va observa, probabil, că în teoria despre tragic, expusă aici, lipseşte ceva important pentru el. Va obiecta că esenţa tragicului a fost tratată de mine exclusiv ca un concept estetic şi că a fost neglijată întrebarea dacă, fie chiar şi independent de orice factor estetic şi de orice artă, nu există laturi ale corelaţiei universale care să poată fi considerate ca tragice. Nu cumva structura, în haina căreia ni s-a arătat tragicul, denotă raporturi care se găsesc şi în conformaţia lumii, în alcătuirea metafizică a lumii? Fireşte, nu poate fi vorba despre o simplă transpunere. In conceptul estetic al tragicului este vorba de relaţii umane. Se naşte, deci, întrebarea dacă are vreun sens ca relaţiile umane în chestiune să fie ridicate pînă în cosmic, adîneite pînă în esenţialul universal, pînă în infinit, transformate în metafizic. Atunci s-ar putea afirma despre structura lumii că apar la ea corelaţii tragice. Pe scurt : ceea ce se află acum în dezbatere este semnificaţia metafizică a tragicului, tragicul ca o categorie metafizică.

Bineînţeles că din corelaţiile metafizic-tragice (dacă există) rezultă *o* impresie cu totul alta decît din tragicul de natură estetică. Acesta îşi desfăşoară trăsăturile cu o plasticitate senzorială şi conformă cu fantezia. Iar efectul său se corelează cu starea de spirit artistică

şi cu concentrarea psihică. Acum însă vom avea de-a face cu *corelaţii pur ideatice,* care produc impresia de tragic, corelaţii oare vor să fie sesizate cu ajutorul gîn- dirii filozofice. Aici nu poate fi vorba, aşadar, de vreun efect' estetic. Se întîmplă adeseori, fireşte, ca această sesizare intelectuală să se realizeze în mod afectiv, în forma unei trăiri personale. Dacă acesta este cazul, atunci corelaţiilor metafizico-tragice le corespund sentimente *religioase* (sau cel puţin înrudite cu comportamentul religios). Stăm în faţa tragismului profunzimii universale şi structurii universale cu emoţie religioasă (sau cel puţin înrudită în esenţă cu ea).

Trecerea la metafizica tragicului ne este cu atît mai la îndemînă, cu cît în cele mai importante pasaje din „Estetica[14] tragicului a mai fost vorba despre punerea în lumină a lumii, provenită estetic din tragic. Tragicul părea să atragă atenţia asupra conflictului dintre raţional şi iraţional din esenţa lumii (pp. 138 urm., 165 urm.) Trebuie să ne întrebăm : în felul acesta, s-a aruncat, oare, o lumină falsă asupra lumii, sau această aluzie corespunde esenţei lumii ? Numai metafizica tragicului este în măsură să răspundă la această întrebare. Am văzut că tocmai cei mai mari şi cei mai profunzi scriitori ai tragicului fac din tragediile lor *„tragedii ideologice"* (pp. 106 urm.). Ei îşi construiesc concepţia despre sensul şi ţelul lumii în forma tragicului. Ei sînt, deci, convinşi că sensul lumii este de natură tragică sau că cel puţin cuprinde în sine o latură esenţială de natură tragică. Se naşte, din nou, întrebarea : greşesc, oare, scriitorii cu această convingere a lor, sau structura lumii vădeşte, într-adevăr, total sau parţial, o amprentă tragică ? Numai metafizica tragicului este în măsură să răspundă la această întrebare.

Nu poate fi vorba, bineînţeles, ca întreaga structură, rezultată pentru noi din tragic, să poată fi aplicată corelaţiei universale. Structura tragicului nu poate fi sporită pînă în metafizic decît pe anumite laturi. Care sînt laturile structurii tragicului manifestate în cadrul esenţei şi raţiunii metafizice a lumii ? Acest lucru nu se poate determina dinainte. Nu avem decît să luăm în considerare corelaţia universală şi să-i punem întrebarea dacă şi în ce măsură oferă laturi care denotă afinităţi esenţiale cu tipul tragicului estetic.

După cum am văzut, conceptul estetic al tragicului se poate desfăşura pe tărîmul diferitelor concepţii asupra lumii. El nu este legat de o singură formă a metafizicii. Dacă însă punem întrebarea dacă şi în ce sens contextul universal poate fi numit tragic, atunci trebuie să avem în vedere o anumită metafizică. Şi se înţelege, de asemenea, de la sine că autorul respectiv se bazează pe *acea* metafizică al cărei adept este. Sînt, deci, reţinute consideraţiile următoare de pe poziţia metafizică despre care par să existe motive predominante de a se vorbi.

îmi este cu neputinţă să intru, în acest loc, în dezbateri şi motivări metafizice cuprinzătoare. Nu poate fi vorba, aici, decît de o aluzie şi de o sugestie, de o impresionantă reliefare a unor idei hotărîtoare. Mă voi folosi cu acest prilej şi de *un mod de exprimare mai liber* decât s-ar cere într-o

metafizică trecută prin ciurul teoriei cunoașterii, marcată de toate criticile bazate pe „dacă“ şi „însă“. Voi intra numaidecît în miezul chestiunii.

2. Tragismul în fondul lumii

' Pentru cel care concepe fondul lumii ca fiind pur şi simplu unitar în sine, ca întru totul neechivoc, ca raţiune pură, ca spirit curat, fericit, ca un bine de natură absolut necontradictorie, pentru acela fondul lumii nu are nici o înrudire cu tragicul. Tragicul are în fiinţa sa conflict şi luptă ; cu cît sînt mai discordante caracterele, cu atît sînt mai predispuse la un tragism puternic. De aceea, dacă fondul lumii este pur şi simplu unitar în sine, fără fisură şi contradicţie, atunci nu există nici cel mai neînsemnat temei de a-l încadra în conceptul tragicului. Tot astfel, însă, fondul lumii conceput ca forţă oarbă, neinteligentă a naturii este lipsit de orice relaţie cu tragicul. Căci tragicul se dezvoltă exclusiv în lumea spiritului.

Trebuie, oare, să ne închipuim acum, într-adevăr, fondul lumii drept ceva integral unitar, drept ceva lipsit, în mod paşnic, de contradicţii ? Admit : cu cît las imaginea lumii, cunoscută din experienţă, să acţioneze asupra mea mai viguros şi mai multilateral, cu atît mai mult se întăreşte în mine convingerea că negaţia, contradicţia şi conflictul, care caracterizează pretutindeni lumea reală, pătrund pînă în miezul lumii, pînă la Dumnezeu. Nu sînt în stare să înţeleg cum s-ar fi putut ajunge la finitate, temporalitate, unicitate, la suferinţă şi rău, dacă fondul lumii ar fi fost existenţă pură, pozitivă, necontra- dictorie. Dacă privim mobilul primar al oricărei existenţe ca armonie fără disonanţă, ca un bine nediscordant, ca raţiune în întregime logică, atunci, după opinia mea, este imposibil de înţeles cum ar fi putut lua naştere această lume bîntuită de finitate, această lume, care, oriîncotro ne-am uita, ne vesteşte că sensului ei îi este proprie, ca latură esenţială, nimicnicia, (ir) 5v, cum spune Platon. Caracterul discordant, discontinuu al fondului existenţei se exprimă, poate, în modul cel mai nimerit, prin noţiunea de iraţional. Prin iraţional nu înţeleg antiteza logicului în genere ; deci, nici alogicul, nici antilogicul. Mai cu- rînd, iau iraţionalul într-un înţeles mult mai restrîns. Iraţionalul înseamnă opoziţia faţă de raţiune ca prototip al valorilor absolute, al scopurilor salutare, al semnificaţiilor logice ; el înseamnă, aşadar, ceea ce este fără rost, fără sens. Vreau să spun, prin urmare : numai dacă privim fondul existenţei ca incluzînd în sine iraţionalul, putem înţelege că trăim într-o lume finită, temporală, individual-fărîmiţată, încărcată de suferinţă şi de rău. Oricît de pronunţat ar fi dezacordul unor gîn- ditori ca Platon, Jakob Bohme, Hegel, Schelling în anii lui tîrzii, Franz Baader, Eduard v. Hartmann : ei se regă-sesc unii pe alţii în direcţia amintită.

Totodată însă am convingerea că este imposibil ca discordantul, negativul, inutilul, iraţionalul să constituie ceva definitiv- ceva ultim. Nu sînt î-n stare să înţeles iraţionalul decît ca un moment existent veşnic, dar tot atît de veşnic anulat, al absolutului. Mai adînc încă decît indezirabilul

este întemeiat dezirabilul. Existenţa există numai în virtutea a ceea ce ar trebui, în virtutea valorii absolute. Iraţionalul există numai spre a fi depăşit şi spre a duce, pe această cale, raţiunea cosmică, în deplină profunzime, la autoîmplinire.

Am ajuns, deci, la *„tragicul măreţiei contradictorii*“ şi, totodată, la tragicul tipului „aberant“ în direcţia împăcării. Fondul lumii trebuie să poată realiza destinul tragic, valorile absolute aflate categoric în el, nu pe cale rectilinie, ci numai prin conflict, numai în luptă permanentă cu ceea ce nu ar trebui să fie. Raţiunea cosmică — pentru a ne exprima antropomorfic — are de luptat cu necesitatea iraţionalului, dacă vrea să-şi îndeplinească propria chemare a esenţei sale. Aşadar, Dumnezeu poate fi comparat cu un erou tragic, din a cărui măreţie fac parte, în esenţă, conflictul şi contradicţia. Trebuie relevat, totodată, că iraţionalul nu are ultimul cuvînt, că nu poartă în sine orientarea spre victorie. Iraţionalul din inima lumii există în vederea ducerii raţionalului şi salutarului la o autorealizare totală, profundă şi exhaustivă. Tragismul lui Dumnezeu nu se sfîrşeşte cu desperarea şi pieirea, ci cu triumful salutarului. Dumnezeu se înfăţişează ca o entitate care se înalţă mereu, prin lupte, victorios, din mersul unei evoluţii pline de contradicţii şi de suferinţe, ca o entitate care ajunge veşnic din sfâşiere şi nefericire la linişte, unitate şi beatitudine. Tragismul este, aşadar, în Dumnezeu, numai un moment în slujba izbînzii binelui şi sacrului.[99]

:i. Natura iraţională a finitului

Dacă ar trebui să expunem iraţionalul conţinut în ■ •■lenta finitului, examinarea ar trebui să fie orientată m sensul că finitul nu este o existenţă pură, deplină, ci o existenţă care îşi găseşte sfârşitul, care se anulează în inexistenţă ; o existenţă, aşadar, din a cărei natură cea mai intimă face parte un factor cu acţiune potrivnică ei. în orice finit se ascunde o potenţă îndreptată înspre inexistenţă. Dacă finitul ar fi o existenţă afirmată pur şi simplu. ar fi cu neputinţă să se anihileze singur sau să poată l'i determinat să se anihileze. Limita, sfârşitul, moartea, pledează — s-ar putea spune : aproape vizibil — în sensul că finitul este bolnav de o contradicţie. Dar contradicţia nu trebuie luată aici în înţelesul antilogicului (aşa cum pare a fi, peste tot, la Hegel), ci în înţelesul că în existînd acţionează, simultan, o

---

[99] De latura pozitivă a absolutului m-am ocupat mai pe larg în volumul al treilea din *System der Asthetik* **(pp. 501 urm.). — Ce-i drept, Scheler socoteşte că este eronat să transpună fondul răului şi negativului în fondul cosmic ; numa'i că presupunerea sa cu privire la „cazul“ lumii create ca urmare a unei „revolte libere şi conştiente împotriva lui Dumnezeu de către o persoană care deţine puterea asupra lumii“ îl faoe să se apropie totuşi de părerea susţinută aici. Căci acel „caz“ al lumii are drept consecinţă că tendinţa către negativ, suferinţă şi rău pătrunde întotdeauna şi pretutindeni în existenţa şi mersul lumii.** *(Vom Ewigen im Menschen [Cu privire la eternul în om],* **voi. 1, Leip- zig, 1921, pp. 504 urm.).**

potenţă opusă lui. Finitul este o existenţă frîntă în ea însăşi. Acest adevăr apare enunţat în istoria filozofiei în cele mai variate forme.

Această natură contradictorie a finitudinii nu ni se impune prin nici una dintre formele ei, aşa cum ni se impune prin *timp.* Cu cît ne scufundăm mai mult în limba pe care ne-o vorbeşte simpla scurgere a timpului, cu atît mai profund vom fi mai tulburaţi de enigmaticul, irezistibilul, nemaipomenitul, care rezidă în timp. Realul nu rezidă nici în imperiul de umbre al trecutului, nici în transcendenţa viitorului, ci numai în prezent. întreaga plenitudine a existenţei, întreaga ardoare de viaţă este cuprinsă în acumul prezentului. Dar ce este acest „acum“ ? Un interval de timp extrem de scurt, care, pe drumul către infinit, se cere făcut mai scurt ; un tăiş ca un fir de păr, care, orioît de subţire ar fi, nu este nicicînd suficient de subţire ; deci, ceva care, în

fond, este ion nimic. Prezentul, în timp ce încercăm să-i prindem, se contractă tot mai mult, pînă ce se volatilizează în mîinile noastre. El nu este decît această constantă autoevaporare. Cu alte cuvinte : acumul constă, exclusiv, din tranziţia dintre trecut şi viitor. Dar trecutul şi viitorul sînt, de fapt, lipsite de orice realitate ; prin urmare, acumul este tranziţia dintre cele două neanturi. Pe măsură ce viitorul înaintează neîncetat către existenţă, el a şi devenit, la rîndul său, trecut, fără a fi parcurs, cu acest prilej, o existenţă concretă, durabilă. într-un sens strict, prezentul nu ajunge niciodată să aibă realitate ; el constă dintr-o permanentă destrămare a ceva ce nu a existat niciodată. Acumul trosneşte de realitate şi totuşi nu poate fi sesizat nicăieri. în timp ce îşi spune : „sînt“, a şi murit. Acumul, această floare şi culme a vieţii, acest punct de concentrare al realităţii, este, în acelaşi timp, o absurditate a realităţii, o caricatură a existenţei. în timp se demască natura absurdă a existenţei finite. Schopenhauer are cuvinte mişcătoare despre aceasta.

Ar fi treaba metafizicii să arate că acest dezacord în esenţa finitului şi temporalului (care. fireşte, ar trebui dezvoltate cu mult mai exact şi mai exhaustiv decît a fost posibil în indicaţiile dale aici) se rezumă, în cele din urmă, la faptul că în miezul existenţei are loc un conflict între a trebui şi a nu trebui, între sens şi nonsens, între raţiune .şi contraraţiune, între valoare şi nonvaloare. în finit şi temporal iese la iveală, cu deosebită acuitate, că existenţa nu este doar o autoreali- zare lină şi rotundă a ceva ce trebuie să fie, ci că această autorealizare are loc: numai prin luptă cu ceea ce nu trebuie să fie.

O dată cu finitul este dai, simultan, modul de existenţă a particularului, a individualului. Metafizica ar urma să demonstreze că particularul este, pe de o parte, opusul extrem al absolutului şi că, pe de alta, nu există totuşi decît ca exteriorizare a absolutului. Absolutul este extindere şi cuprindere nesupralicitabilă, particularul este mărginire maximă, un acest-aici punctiform. O dată cu singularul este dată autoexcluderea, autorespin- gerea, starea de distanţare, în vreme ce, dimpotrivă, nu poate fi vorba despre o înstrăinare a absolutului. Iar de aceasta s-ar lega o altă sarcină a metafizicii, anume de a arăta că la această fărâmiţare a existenţei nu se poate ajunge decît prin faptul că existenţei, ca să folosim cuvintele lui Hegel, îi este esenţial un principiu al „negativităţii“. Şi cu acesta ar fi de legat un alt raţionament, anume că insesizabilul, insolubilul pentru raţiune, brutal-realul, care rezidă în orice aceştitate, trebuie considerat ca o indicaţie obligatorie la adresa naturii sale iraţionale. Singularitatea ni se înfăţişează ca un nod întunecat, care se cere recunoscut, fără să poată fi înţeles. Aşadar, şi pornind de aici, metafizica este dusă la convingerea că logos-ul cosmic are o alcătuire iraţională.

Iar dacă ne adîncim chiar în formele de manifestare mai concrete ale finitului, în durere şi în rău, în nenumăratele imperfecţiuni şi deşertăciuni ale existenţei umane, nu se poate să nu se întărească formidabil convingerea că numai un fundament cosmic care ascunde în el discordie s-ar

putea revela în această lume a finitului. Ţinînd seamă de această realitate sălbatică şi cruntă în care trăim, avînd în vedere această lume, plină de suferinţă şi distrugere, de amăgire şi înşelăciune, de poftă nesăţioasă şi vicii, cu greu s-ar putea realiza o teodicee, de vreme ce Dumnezeu este reprezentat ca pozitiv fără cusur, ca unitate pură, ca armonie de nezdruncinat. Mînia neghioabă, brută, a hazardului se asociază cu cruzimile egoismului şi cu neomenia prostiei. Starea naturală a oamenilor se întemeiază pe o necruţătoare exterminare mutuală, şi, deşi cultura a înlăturat arderea pe rug şi tortura, şi sperăm că în viitor va privi înapoi şi spre război ca spre o etapă depăşită a civilizaţiei, locul lor a fost luat de chinuri de un tip mai rafinat, mai lăuntric, mai complicat. A înţelege această stare de încărcare a lumii cu suferinţe şi vicii, pornind de la o temelie cosmică simplu pozitivă, pur raţională, de-a dreptul bună, înseamnă o pretenţie mult prea mare, nu numai pentru gîndirea, ci şi pentru simţirea noastră. Să ne amintim cît de des se întîmplă ca oameni nevinovaţi, curaţi să fie răstigniţi, timp de ani de zile, prin boală, mîhnire, oprimare ; să ne transpunem în inimaginabilele chinuri ale unui melancolic, în inexprimabilele frămîntări interioare, premergătoare, adesea, sinuciderii, şi cred că ne vom da înapoi, îngroziţi, la gîndul că o lume, în care' este cu putinţă atîta cruzime, ar putea să-şi aibă suficientă fundamentare în dragostea *curată* şi în bunătatea *lipsită de antagonisme.*

4. Depăşirea tragicului în Dumnezeu

Se pune acum întrebarea : pesimismul radical nu are, oare, dreptate ? Nu este un lucru făcut pe jumătate să vrei să tragi din imperfecţiunile şi mizeriile lumii numai concluzia privitoare Ia o opoziţie sau la un conflict în temelia raţională şi bună a lumii ? Nu este, oare, mai nimerit să declari că fondul şi nucleul oricărei existenţe este de-a dreptul iraţional, indezirabil ? Cred că o asemenea concluzie sc exclude dintr-un număr de motive importante. Cel care, pentru formarea concepţiei sale asupra hunii, ia ;în considerare, aşa cum se cuvine. legitatea generală a fenomenelor, finalitatea configurărilor şi rî'nduiolilov, evoluţia orientată pretutindeni către forme mai desăvîrşite, dar, mai ales, realitatea conştiinţei şi creaţiile ei şi, printre acestea, iarăşi, în principal, valorile morale, se va abţine de a aşeza la baza lumii un principiu pur şi simplu iraţional, lipsit de rost şi de valoare, sau chiar rău şi negativ.

însuşi faptul ordinii legice a lumii reale face să devină imposibilă admiterea unui fond cosmic fără raţiune şi finalitate, pur faptic. în materialism şi în orientările înrudite cu el ale „monismului" nu va fi învinsă niciodată această dificultate: cum poate „materia“ insensibilă, alcătuitoare a antitezei dintre spirit şi raţiune, sau „energia[11], de asemenea oarbă şi surdă, să ducă la legitate şi ordine, şi încă la o ordine atît de evoluată şi de rafinată. Aceeaşi dificultate se opune şi „voinţei[14] «ilogice .a lui Schopenhauer.

Apoi, impulsul manifestat peste tot, dar îndeosebi în lumea organică, de a produce forme închegate în sine, care persistă prin finalitatea lor, mi se pare a atîrna greu în balanţă. Nu cred că darvinismul, inclusiv completările şi ameliorările ce i s-au adus, a izbutit, pornind numai de la forţe care acţionează mecanic, să explice ceea ce ni se oferă în natură ca formă, închegare, armonie. Iar dacă ne gîndim că formele organice persistente posedă facultatea de a se reproduce prin procreaţie şi că domeniul formelor este un domeniu organizat în trepte şi care reprezintă o evoluţie de la simplu la formaţii din ce în ce mai complicate, atunci abia apare cu adevărat imposibil s-o scoatem la capăt cu forţe lipsite de finalitate.

Şi în aceeaşi direcţie, dar mai clar, merge limbajul care rosteşte realitatea conştiinţei, a eului. Numai de pe poziţia esenţei cosmice înzestrate cu raţiune şi finalitate se poate înţelege conştiinţa dominată în întregime de logică şi finalitate. Tot ceea ce în conştiinţă este înţelegere profundă, diriguire exercitată cu un anumit scop, este separat, printr-o prăpastie de netrecut, de jocul orb al forţelor, de oscilaţia mecanică, de legătura şi despărţirea exterioară. Chiar şi însuşirea cea mai elementară a conştiinţei : îndreptarea conştiinţei către un obiect constituie ceva într-atît de incomparabil diferit de orice fenomen fizico-chimic, încît văd un grad deosebit de înalt de orbire filozofică în strădania celui care vrea să înţeleagă conştiinţa din simplul joc mecanic al forţelor. La aceasta se mai adaugă şi altceva : realitatea conştiinţei indică tocmai o conştiinţă absolută, o conştiinţă de sine intensificată pînă la infinit. Nu ştiu prin ce mijloace ar putea să rezulte din bezna inconştientului prezenţa de sine, orientarea spre sine, introspecţia, care reprezintă conştiinţa. Din totala neraportare la sine însuşi nu se poate scoate, ca prin farmec, vreo raportare la sine însuşi (or în aceasta constă esenţa conştiinţei). Şi mai departe : raţiunea şi scopul nu-işi pierd, oare, şi ele, sensul, dacă sînt gîndite ca fiind inconştiente ? Abia existenţa pentru sine, conştiinţa de sine este elementul în care pot exista raţiunea şi finalitatea.

Mai subliniez un singur lucru : fondul cosmic va trebui recunoscut nu numai ca raţional, ci şi oa dezirabil, ca valoare absolută. înainte de toate este treaba axiologiei să demonstreze că valorile proprii, cărora li se alătură spiritul uman, includ în ele recunoaşterea unui dezirabil absolut, ca ultim fond al existenţei. O lume în care există valori proprii, trebuie, în cele din urmă, să-şi aibă rădăcinile într-un absolut-valoros, ca fiind sensul cel mai profund şi puterea cea mai profundă şi substanţa cea mai profundă ale oricărei existenţe. Printre valorile proprii însă, conform convingerii mele, binele este acela prin care şi o gîndire lucidă este îndreptată deosebit de limpede şi de presant spre o esenţă cosmică absolut salutară. Cred că, în privinţa aceasta, ca şi în multe altele, ceea ce este „de modă veche“ se află pe un drum mai just decît ceea ce este „modem". In realitatea sentimentelor morale, a năzuinţei către bine, a credinţei în forţa neapărat justificatoare şi

înno- bilatoare a binelui, a credinţei în valoarea interioară şi în demnitatea umană, se află garanţia că, în ultimă instanţă, existenţa va fi purtată şi păstrată de forţa dezirabilului. Nu cred ca binele să poată fi extras prin şlefuire din lupta pentru existenţă, sau prin distilare din impulsuri egoiste şi din considerente de utilitate. Cred, mai curînd, ca şi Kant şi Fichte, că, dacă lumea inteligibilă se revelează în vreo realitate spirituală, apoi se revelează cu siguranţă în aceea a binelui. înăuntrul binelui însă, realitatea iubirii superioare pare să-mi ofere, în cel mai înalt grad, chezăşia că lumea este clădită, în mod precumpănitor şi biruitor, pe o temelie salutară. O lume în care există iubire curată nu poate fi un flux şi reflux fără noimă. Iubirea nu este numai o putere psihologică, ci, totodată, şi una meta-
fizică. Şi, astfel, îndrăznesc să afirm că, dacă trebuie găsit un cuvînt sintetic pentru absolut, drept conţinut intrinsec al tuturor valorilor supreme, un cuvînt care ne poate lăsa cel puţin să bănuim insesizabila esenţă a acestei unităţi a tuturor valorilor supreme, acest cuvînt este „iubire[14]. Prin urmare, lumea ar fi autoîmpli- nire a infinitei plenitudini a iubirii.[100] De la înălţimea (sau adâncimea) acestui punct de vedere se justifică aplicarea noţiunii de personalitate la absolut.

Ne găsim, aşadar, în faţa unei concepţii asupra lumii care se caracterizează ca sinteză a celor mai extreme opoziţii cosmice. Pe de o parte, lumea este bazată pe dezirabil, pevaloare absolută. în acelaşi timp însă,
eternul raţional, dezirabilul, absolut-valorosul, are de-a face, la fel de veşnic, cu contrariul său, neputîndu-se realiza decît croindu-^şi drumul prin iraţional, prin indezirabil, prin absurd, şi luptîndu-se ou contrariul său.

Dar această luptă nu este însoţită aici de înfrîngere şi pieire. Dacă în absolut ar izbîndi iraţionalul, indezirabilul, lumea s-ar nărui, tocmai prin aceasta, în haos şi în spaimă. însăşi împrejurarea că lumea în sine se menţine, că există şi continuă a exista ca rînduită, dovedeşte că, mai degrabă, puterea raţiunii, a dezirabi-
lului, a salutarului trebuie considerată victorioasă. Iraţionalul, negativul există numai ca un .moment integrat şi subordonat, veşnic treaz şi veşnic depăşit, al raţionalului, al pozitivului, ca ostilitate întotdeauna vie şi întotdeauna biruită, *in* el. Şi mai mult decît atît : pozitivul — ca să rămînem la această expresie — *are nevoie* de negativ ; pozitivul *poate* să se realizeze numai dacă se înviorează şi se aprinde, veşnic, din pricina contrariului său, depăşindu-1. S-ar putea spune, prin urmare, că existenţa nu poate lua naştere simplu şi nemijlocit, ci întotdeauna numai pe o cale ocolită, întotdeauna numai trecînd prin breşă şi antiteză. Oricît m-am îndepărtat, în cele mai multe puncte, de Hegel, în acest punct simt limpede

---

[100] în *System der Asthetik,* **voi. 3, pp. 522—539, am tratat mai strict despre valorile proprii şi despre raportul lor cu valoarea absolută.**

şi cu recunoştinţă legătura mea strînsă cu ideea centrală a filosofiei hegeliene.

După cele expuse, nu poate încăpea îndoială în ce sens ar putea fi vorba despre un tragism cosmic. Tragicul nu este produsul ultim în mersul lumii, nici cel definitiv în edificarea .realităţii, nici sensul ultim al oricărei existenţe. Ori ci te evoluţii particulare ar putea exista în mersul evenimentelor umane, care se termină în mod tragic : *din punctul de vedere al absolutului,* tragicul este, pe de o parte, un moment interior necesar, pe de altă parte însă, totodată, un moment interior mereu depăşit. *„Sub specie aeicrnitatis"* tragicul există numai în măsura în care constituie un punct de tranziţie etern pentru victoria binelui şi a salutarului. în Dumnezeu, tragicul este un moment veşnic răscolitor, dar totodată veşnic biruit. De aceea, dacă am vrea să ni-l imaginăm pe Dumnezeu sub chipul unui erou tragic, care suferă din cauza eului său scindat, sub chipul unui erou, care, în forul său interior, are de-a face cu o forţă contrară, adumbritoare şi prăvălitoare, ar trebui să adăugăm că eroul acesta creşte totodată, în mod substanţial, dincolo de tragic, căci îşi domină scindarea şi o duce la .împăcare şi mîntuîre. Răsturnarea lăuntrică a fondului cosmic este vcşnic depăşită, iar iraţionalul, binele, iubirea constituie principiul cuprinzător, vast, victorios. Dumnezeu iese veşnic în evidenţă din lupta cu negativul, întunecatul, egoistul din el, ca imagine luminoasă, maiestuoasă, ferice, ca iubire atotpătrunză- toare. Nu am nevoie aproape de loc să subliniez că sînt întru totul conştient de înrudirea apropiată a acestor idei în parte cu Hegel, în parte cu Jakob Bohme şi cu Schelling din anii lui tîrzii, şi, într-un anumit sens, şi cu Hartmann. Despre *„pantragism"* în înţelesul lui Hegel sau al lui Bahnsen nu poate fi vorba în concepţia mea.

5. Omul privit din punctul de vedere al metafizic-tragicului

Dacă spiritul finit, uman este privit din punctul de vedere al ideologiei menţionate, el se situează, astfel, sub o lumină tragică. Destinul fondului existenţei, clădit pe scindare, se continuă prin întreaga lume în toate formele ei şi se manifestă, cu o energie deosebită, în sfera spiritului uman. Dacă am vrea să ne exprimăm antropomorfic, am putea spune (în legătură cu Schopenhauer, Bahnsen, Hebbel) că întreaga existenţă cosmică se bazează pe o „,vină" metafizică.

'Spiritul omenesc -este, potrivit esenţei sale, predispus spre suprapersonal. El poartă în sine cerinţa după un terminal şi, necondiţionat, după valori atemporale, după idealuri definitive. în acelaşi timp însă, el trăieşte şi respiră în elementul finitului. El este încătuşat în finit ; el nu mai scapă de finit sub toate formele lui, de cele mai înspăimântătoare ca şi de cele mai stupide, nici atunci cînd priveşte în sus spre frumuseţe, cînd se pune în serviciul adevărului, cînd este pătruns de bunătate şi iubire sau

cînd, într-un ceas sacru, se roagă lui Dumnezeu. Nici atunci nu este la adăpost de poznele şi vicleşugurile finitului. Chiar numai starea de alăturare a spiritului cu trupul comportă în sine, pentru observatorul mai atent, o latură pe care trebuie s-o resimţim — după caz — ca stranie şi neobişnuită sau ca grotescă şi înfiorătoare. A suferi din cauza finitului'— aceasta face parte din destinul esenţial al spiritului uman. Ce putere generatoare de confuzie, de impuritate, de ameninţare înseamnă pentru năzuinţa spiritului domeniul sălbatic al instinctelor şi plăcerilor se poate învăţa din Platon, ca şi din Augustin, din Luther, ca şi din Pascal, dar şi din Spinozâ sau Kant. Şi **îte renunţări şi suferinţe nu cuprinde în sine asaltul năvalnic al năzuinţelor crescînde împotriva graniţelor inflexibile ale neputinţei ! A năzui către infinit şi a fi reţinut de finit — iată conflictul tragic care trece prin esenţa spiritului uman.

Oricît de esenţială ar fi legătura dintre tragismul spiritului uman şi tragismul fondului cosmic, cel dintîi este totuşi, mai ales dintr-un punct de vedere, de o natură incomparabil diferită. în fondul cosmic, o dată cu tragismul este dată întotdeauna, concomitent, şi victoria asupra tragismului, devierea tragicului în reconcilierea definitivă şi în salutarul definitiv. în tragismul spiritului uman nu poate fi vorba despre aceasta. Aici, tragicul nu devine un moment numai subordonat şj. integrat. Pe de altă parte însă, tragismul nu înseamnă aici cîtuşi de puţin nici că în conflictul tragic supra- finitul se distruge, că este coborît la nivel de aparenţă şi amăgire şi că finitul triumfă, ci că se poate ajunge, şi aici, la o înălţare (bineînţeles, numai *relativă)* deasupra tragicului. Oricum, există nenumăraţi oameni care nu fac faţă acestui tragism esenţial al spiritului uman : tendinţa suprafinită a spiritului degenerează sub puterea asaltatoare a finitului ; spiritul devine locul de luptă al finiturilor grosolane şi fine înmiite. Alţii, dimpotrivă, au forţa de a rămîne credincioşi idealurilor, în ciuda conflictului tragic, edificîndu-şi o a doua lume, superioară. Şi putem spune fără înconjur : cu cît idealurile, spre care se înalţă spiritul uman, s-au născut în mai mare măsură din durerile finitudinii, din sentimentul de nefericire al însingurării, din dorul pasional legat de limitele finitului, din sfîşierea nevoii de min- tuire, cu atît mai solid şi mai substanţial sînt ele le-gate de esenţa spiritului uman. Prin idealurile sale născute din durere, eul îşi depăşeşte tragismul în mod mai temeinic şi mai biruitor decît dacă idealurile ar fi rezultat dintr-un eu liniştit şi calm.

Dar şi într-un astfel de caz, depăşirea finitului este doar de tip *relativ :* ea încă mai poartă în sine imboldul finitului. Spiritul uman este depăşire a finitului numai sub forma nostalgiei, a trebuindului, a năzuinţei, niciodată în modalitatea unei împliniri depline. Aspirând să depăşim finitul, simţim pretutindeni condiţia noastră de încătuşare de finit, puterea restrictivă, paralizantă, impurificatoare, degradantă a finitului. Ba tocmai pentru că ne este inerentă capacitatea de a năzui către depăşirea finitului, ne este dat să simţim, cu atît mai tăios şi mai umilitor, toate imperfecţiunile, relele, durerile, degenerările, distrugerile care alcătuiesc alaiul finitudinii. Prăpastia dintre eboşa finitudinii şi desăvîr- şirea completă a idealului

niciodată atins ne întîmpină căscându-se înspăiimîntător în faţa noastră. Cu oricîtă vitejie, ba chiar însufleţire, am tinde spre înălţimi, peste tot ne dăm seama că ni se reaminteşte limpede slăbiciunea şi umilinţa noastră, acest imperiu al hazardului şi al morţii, căruia îi aparţinem. Sîntem materie respingătoare, plină de nevoi animalice, şi, cu toate acestea, trăieşte în noi focul divinului. In mijlocul celor mai infame încătuşări ale finitului sîntem capabili să ne înălţăm pe aripi viguroase spre o existenţă liberă şi curată. Astfel, în domeniul spiritului uman, depăşirea tragismului finitului nu se realizează decît în mod imperfect. Omul este unitate a finitului şi infinitului, a pământescului şi divinului ; dar el este această unitate în aşa fel, încît discordia continuă să se facă simţită în ea. Găsesc mai cu seamă la Jean Paul şi la Friedrich Vischer acest tragism depăşit şi totuşi nu pe deplin depăşit al existenţei umane, reliefat puternic şi extras din cea mai proprie trăire.[101]

Pornind de la concepţia de ansamblu dobîndită, nu numai esenţa omului individual, ci şi istoria omenirii se încadrează în conceptul de tragic. Tot înfricoşătorul şi îngrozitorul, de care este plină şi supraplină istoria omenirii, apare, sub acest unghi de vedere suprem, drept efect al acelei rupturi extrem de adinei, care trece prin miezul oricărei existenţe. Dacă fondul esenţei oricărei existenţe ar fi constituit numai din armonie, raţiune pură, pozitivitate lipsită de contradicţii, atunci trecerea umanităţii prin evoluţia istorică zguduită de jale şi spaimă de toate felurile şi de toate intensităţile imaginabile ar fi în întregime de neconceput. Dacă. dimpotrivă, autoedificarea lui Dumnezeu există veşnic numai ca depăşire a iraţionalului şi negativului din el, atunci istoria omenirii este, în concordanţă cu aceasta, lupta, despărţită în timp, a raţionalului cu iraţionalul, a salutarului cu absurdul, a divinului cu haoticul, a •formei cu neforma.[102] Omenirea, dacă vrea să se ridice prin luptă la o existenţă dominată de raţiune, trebuie să ia asupra sa crucea finitudinii. Ea trebuie să traverseze finitul în creaţiile sale cele mai dureroase şi mai extravagante, pentru a-şi umple viaţa cu valorile superioare şi supreme. Drumul către mântuire îi este amarnic îngreunat omenirii. Izvoarele vieţii nu-i ţîşnesc decît din confuzie, chin şi moarte.

De aceea, cel care se situează pe terenul concepţiei metafizice expuse aici va fi foarte departe de a îmbrăca istoria umanităţii în culori optimiste. El nu va fi dispus să disimuleze iadul de vicii şi grozăvii relevate de istoria

[101] Am făcut referire la această latură a filozofiei lui Vischer în articolul meu *Die Leb'ensanschauung Friedrich Theodor* **Vi-** *schers [Concepţia despre viaţă a lui Friedrich Theodor Vischer],* din culegerea mea de articole *Zwischen Dichtung und Philosophie iIntre literatură şi filozofie],* pp. 321 urm. în ceea ce-l priveşte pe Jean Paul, observaţii în acest sens se pot găsi în scrierea mea *Die Kunst des Individualisierens in den Dichtungen Jean Pauls [Arta individualizării în operele lui Jean Paul],* Halle, 1902, pp. 46 urm., 55 urm.

[102] **Aşa spune şi Scheler : tragicul ineluctabil din lume constă în „legătura necesară dintre bine şi rău, ba chiar dintre bine şi rău în firea omenească"** *(Vom Ewigen im* **M***enschen,* **p. 501, în disertaţia** *Probleme der Religion).*

omenirii, şi nu numai în vremurile cele mai depărtate. Dar, cu tot pesimismul cinstit, îşi va spune, în acelaşi timp, că este cu neputinţă ca istoria umanităţii să fie concepută ca o tragedie *definitivă.* Dacă este adevărat că Dumnezeu coboară veşnic indezirabilul la nivelul momentului său, atunci este imposibil ca şi în evoluţia omenirii, descompunerea tuturor idealurilor, prăbuşirea tuturor valorilor să constituie ultima verigă. Evoluţia omenirii trebuie să aibă un *sens pozitiv.*

Iată-ne, astfel, confruntaţi cu problema poate cea mai dificilă a filozofiei istoriei. Putem avea, oare, încrederea că trecerea prin mizerie şi moarte, prin vicii şi neomenie, prin deşertăciune şi pierderea de sine va servi totuşi, în cele din urmă, mersului omenirii spre eliberare şi adîncire ? Pentru ca încrederea aceasta să se dovedească întemeiată, va trebui să ne gîndim, bineînţeles, nu numai la o promovare nemijlocit vizibilă, şi să nu-i legăm vederea de limite spaţiale şi temporale strimte. Declinul şi destrămarea unui popor nu mai slujeşte, fireşte, mântuirii acestui popor anumit. Dar dacă ne gîndim la corelaţia dintre popoare, destrămarea unui popor poate apărea ca o verigă indispensabilă în marea teologie care cuprinde mersul ascendent al întregii omeniri civilizate. Şi ne este oare îngăduit (aşa trebuie să întrebăm în continuare) să avem încredere că, în decursul evoluţiei omenirii, iraţionalul — nu vreau să spun : va dispărea, dar va suferi îngrădiri progresive şi apropieri progresive de raţional şi de bine ? Nu doresc să pornesc aici nici un fel de dezbatere cu privire la chestiunile multilaterale şi complicate referitoare la amploarea şi modalitatea progresului în diferitele domenii ale valorilor umane. Doresc numai să afirm convingerea mea personală că, pentru tratarea acestor probleme, o înclinare spre optimism este mai dezavantajoasă decît o poziţie sceptică a judecăţii. Şi anume, în ceea ce priveşte mentalitatea morală, nu vom putea fi destul de prudenţi în stabilirea de progrese. Sîntem oare îndreptăţiţi ■— aşa sună sumbra întrebare — să considerăm întemeiată încrederea că popoarele civilizate vor fi, în linii mari, mai umane, mai ordonate, mai spiritualizate, mai generoase, mai energice şi în atitudinea lor morală ?

Nu vreau să înăbuş .aici o idee care-mi vine cu atît mai stăruitor, cu cît mă scufund mai adînc în considerarea corelaţiilor cosmice. Dacă trebuie socotit ca lucru stabilit că viaţa omenirii, aşa cum a început cîndva, va avea odată şi un sfîrşit, atunci, pentru ca evoluţia omenirii să aibă în genere un sens, un astfel de sfîrşit nu poate avea loc decît cu condiţia ca istoria omenirii să formeze o simplă verigă a unei corelaţii infinit cuprinzătoare, un fragment, o etapă de tranziţie a unui şir de evenimente cu totul de altă natură, supratem- poral.[103] Îmi dau seama

---

[103] **Sînt de acord cu Hans Driesch în privinţa acestei concepţii, în lucrarea sa** *Wirklichkeitslehre [Teoria realităţii],* **ediţia a 2-a, Leipzig, 1922, p. 271, se spune:** *„Căci*

că, astfel, am pătruns în incomprehensibil şi indescriptibil. Totuşi, cred că trebuie să îndrăznim a exprima ideea că această evoluţie terestră a omenirii este integrată într-un context supertempo- ral al vieţii, în care produsul devenirii pămînteşti a omenirii se integrează în vederea unei dezvoltări în continuare. Lucrurile s-ar prezenta, deci, în aşa fel, încît în istoria omenirii nu ar pătrunde un sens pozitiv, salutai', decît abia din acea ordine superioară, de altă natură, a divinei-vieţi-cosmice, care secţionează, oare-cum, lumea noastră parţială şi temporală şi se reprezintă pe această secţiune drept istorie a omenirii. într-o asemenea concepţie, nu am avea nevoie să căutăm şi să găsim pentru toate iraţionalităţile, pe care le oferă istoria omenirii, o dezlegare *înăuntrul* acestei istorii însăşi.

6. Războiul mondial privit din punctul de vedere al tragicului

Ediţia precedentă a lucrării mele *Asthetik des Tra- gischen* a apărut în timpul războiului mondial.[104] Acest fapt a constituit pentru mine un îndemn de a-mi încheia cartea abordînd chestiunea tragismului războiului mondial. în ediţia aceea se spune : „Omeneşte, ea şi obiectiv, este imposibil să vorbeşti în anul 1916 despre tragismul istoriei omenirii, fără să aminteşti cu acest prilej actualul război mondia'l". Şi astfel, am. relevat în legătură cu războiul mondial diversele relaţii sub care mi s-a părut că se încadrează el în tipul tragicului.

Nu doresc să repet aici explicaţiile date acolo ; numai concluzia referitoare la miezul întregii probleme aş vrea s-o redau textual. Cititorul este rugat să aibă în vedere că am aşternut pe hîrtie acele consideraţii în luna septembrie a anului 1916.

„Din punctul de vedere metafizic expus mai sus (aşa se spunea acolo, la pp. 533 urm.), războiul apare ca o *contralovitură extremă a iraţionalului împotriva evidenţierii progresive a raţiunii în evoluţia omenirii.* Am văzut că structura fundamentală a existenţei aduce cu sine faptul că în istorie orice dezvoltare a raţiunii are loc numai pe calea ocolită a contraraţionalului şi a înfrîngerii sale. Dacă vrem ca valorile culturale să iasă în relief crescând, acest lucru poate avea loc numai în aşa fel, încît umanitatea să treacă prin şcoala nonvalorilor. Numai dacă indezirabilul duce, prin dezvoltarea sa, *ad absurdum,* dezirabilul ţîşneşte într-o adîncire crescândă. Mersului evoluţiei raţiunii nu-i sînt cruţate nici formele cele mai dure, cele mai înfricoşătoare ale absurdului. Mersul lor triumfal este,

---

pămîntul va avea un sfîrşit. **Această singură frază este, de fapt, suficientă pentru a anunţa imposibilitatea unei teorii care să vorbească despre o dezvoltare a** *terestrului* **din istorie; acest terestru al ei înseamnă, poate, fragmente ale unui proces neterestru. în orice caz, numai în acest înţeles poate fi pusă noţiunea mereu prezumtivă a unei** *evoluţii* **istorice** *în general."* **Cf. pp. 174, 213, 309, 328.**

[104]Este vorba de primul război mondial; cartea a apărut în prima sa ediţie în timpul primului război mondial, dar a fost reeditată între cele două războaie mondiale (n. tr.)

totodată, calea suferinţei lor.“

„Cel care se declară partizan al credinţei în -«pacea veşnică» şi stă, în acelaşi timp, pe poziţia concepţiei asupra lumii expuse mai sus va judeca : a existat temei să se spere că negativitatea, iraţionalitatea, discordia (sau oricum i s-ar spune), pe care trebuie să le străbată mersul ascendent al omenirii pentru a progresa pe drumul ei, nu vor lua, de acum încolo, forma sălbatică şi îngrozitoare a războiului, ci vor îmbrăca forme mai interioare şi mai apropiate de raţiune. El va adăuga însă că această speranţă a fost înşelată. Pentru a se înălţa în continuare prin luptă, umanitatea trebuie, aşa se pare, să mai parcurgă încă o dezlănţuire a iraţionali- tăţii, de o oroare nemaiîntîlnită. Umanitatea nu a fost încă, niciodată atît de departe de a domina, pe drumul inteligenţei şi înţelepciunii, al moderaţiei şi dreptăţii, dificultăţile şi încordările, lăcomiile şi pretenţiile, care se opun dezvoltării ei. Ea a fost nevoită să se prăbuşească încă o daită în haosul negării culturii, într-un adevărat infern de iraţionalitate, în vederea lichidării contradicţiilor de interese existente între popoare. In această prăbuşire a activităţii culturale spiritualizate internaţionale în extraordinarele brutalităţi şi orori ale negării culturii, concepută ca un destin hărăzit omenirii, pînă la urmă, datorită lipsei de armonie a fiinţei primitive, constă tragismul cel mai profund al războiului mondial. In acest război, dialectica neclintită, înverşunată a spiritului universal se face simţită omenirii civilizate cu o acuitate nemaiîntîlnită pînă acum.“

„Prin aceasta însă, sensul războiului mondial nu este epuizat. în ce constă, deci, — aşa trebuie să întrebăm în continuare — *pozitivul* către care acest război mondial va duce umanitatea şi, mai cu seamă poporul german, împins la război, în mod criminal, de unii oameni de stat din ţări străine şi de pasiunile populare care bîntuie acolo ? în ce constă cîştigul în valori culturale care să justifice suportarea chinului acestui război ?“ „în prezent, este cu neputinţă de dat la această întrebare un răspuns satisfăcător, care să sune cu precizie. în mod cu totul general, se poate spune, din capul locului, că ideologia expusă trebuie să ne umple cu încrederea că. aşa cum în fiinţa primitivă a tuturor lucrurilor, indezirabilul există numai pentru a duce dezirabilul la împlinirea de sine, tot aşa şi iraţionali- tăţile istoriei se vor termina, în cele din urmă, întotdeauna, salutar, în contextul teleologic de ansamblu. Şi. astfel, acest război mondial va însemna, şi el, oarecum, în economia de ansamblu a istoriei, un mijloc auxiliar indispensabil pe drumul către maturizarea umanităţii. Din nemaipomenitele orori îşi va croi drum o viaţă nouă. Putem spera acest lucru, chiar dacă respectivul cîştig interior ar urma să rămînă, deocamdată, ascuns privirii omului.“

„Dar pozitivul către care tinde acest război — ar putea întreba un om politic oarecare — nu este el, oare, ca să spunem aşa, la îndemînă ? El constă în securitatea Germaniei, în consolidarea existenţei .ei statale ex- terne şi interne, în întărirea poziţiei ei de putere. Desigur, în aceasta rezidă — sperăm noi cu toată încrederea — succesul cel mai apropiat al prezentului război. Dar, intr-adevăr, numai *cel mai apropiat* succes. Ar fi o crudă şi sîngeroasă ordine mondială cea în virtutea căreia marşul

triumfal al unui inăcel ca acest război şi-ar găsi sensul justificativ în sporirea securităţii, puterii şi măreţiei unui stat.“

„De asemenea, nu este suficient să arătăm că acest război a scos la iveală minuni de vitejie, jertfă de sine, tărie eroică, în suportarea suferinţelor, precum şi minuni de iubire milostivă. Căci, făcînd abstracţie de faptul că acestor progrese morale li se opun, într-o măsură mai mult decît abundentă, efecte morale negative, prin aceasta nu sînt definite decît fenomene însoţitoare ale războiului, nu însă efectele care ar putea fi considerate ca fiind viaţa nouă, aşteptată să rezulte din război.“ „Cred mult mai curînd că viaţa nouă, spre care se îndreaptă speranţele noastre, nu va decurge nemijlocit din războiul mondial, ci că, ulterior frămîntărilor şi dezbinărilor perioadei de război, se vor ivi, în diferite direcţii, dificultăţi culturale, turpitudini culturala, sfî- şieri culturale, de cele mai periculoase soiuri. Cred că este prea optimistă părerea, potrivit căreia toate deformările şi degenerările, toate imoralităţile şi aroganţele, de care cultura şi supracultura noastră au suferit înainte de război în modul cel mai înfricoşător, vor fi dispărut complet sau aproape complet, odată cu zguduirea provocată de război. Mă tem, mai degrabă, că răsturnarea atîtor valori fundamentale, pe care războiul mondial o aduce cu sine şi o face să dăinuie ani de zile, va avea drept consecinţă rele sociale de cea mai gravă speţă şi va duce la deznodăminte şi răscoliri ale vieţii interioare de o acuitate nemaiîntîlnită. Devastările pricinuite culturii de către războiul mondial trebuie să-şi găsească mai întîi continuarea într-un lung drum de suferinţe ale unor bătălii culturale dintre cele mai grele (cuvîntul acesta fiind folosit în înţelesul cel mai larg), înainte ca poporul german (pentru a nu vorbi decât despre el) să-şi elaboreze din ele dorita treaptă culturală mai umană. Abia atunci tragismul războiului mondial se va fi redus la un «moment depăşit», iar războiul mondial îşi va fi dobîndit «sensul».“

„Cu această perspectivă incertă asupra unei spiritualizări a culturii noastre în sensul unei umanităţi mai nobile, pătrunsă din ce în ce mai adînc de divin, trebuie să-mi iau rămas bun de la cititor. Dacă aş vrea să spun cum îmi imaginez eu această treaptă mai înaltă a culturii, ar trebui *ori* să-mi exprim visele şi dorinţele, fie într-o formă mai poetică, fie în una mai religioasă, *ori* ar trebui să formulez consideraţii de filozofie a culturii referitoare la viitor. Ambele modalităţi înti'ec cu mult sarcinile pe care trebuie să şi le propună o estetică şi o metafizică a tragicului. Oricum ar arăta însă această cultură mai nobilă, pregătită de tragicele zguduiri ale războiului mondial, ea nu va fi ;în nici un caz scutită de a trece, luptînd, prin noi iraţionalităţi. Iar acestor iraţionalităţi ale noii trepte de cultură nu le va lipsi acuitatea conflictului, profunzimea suferinţei, rănile spiritului. Dar să sperăm că aceste complicaţii şi mîhniri ale viitorului nu se vor înăspri pînă la forma unei violenţe sîngeroase.“

Acestea au fost spusele mele din 1916. Azi, cred că au nevoie de o completare importantă. Numai obiectiv- destinalu'l din tragismul războiului mondial este scos, aici, în relief. Mersul necesar al lumii — aşa cum am arătat — aduce cu sine, potrivit lipsei de armonie a fondului

cosmic, realitatea că omenirea este nevoită să mai parcurgă încă forma extremă a iraţionalului. Despre o *vină tragică* nu este vorba, cel puţin în mod expres. Anarhia războiului mondial face parte din reper

cusiunile esenţial-neoesare ale absolutului. Umanitatea pare a fi exonerată de orice vină.

Cel puţin, aşa pare ; căci, în fond, n-am gîndit chiar aşa. Se pune însă chestiunea să expun acum, în mod expres, ceea ce în cele comunicate în ediţia precedentă nu a făcut decît obiectul unor anumite cuvinte şi expresii aluzive.

Nu am în vedere chestiunea de a se şti care conducători sau oameni de stat, care partide, care popoare au pregătit şi pornit în mod criminal războiul. Aceste probleme ale culpabilităţilor *specifice,* aricit de indispensabilă ar fi clarificarea lor, nu se înscriu în cadrul cărţii de faţă. Aici nu poate fi vorba decît de umanitatea civilizată occidentală în linii mari. Se naşte întrebarea : trebuie, oare, să recunoaştem că umanitatea occidentală este părtaşă în mod esenţial, printr-o vină tragică, la aprinderea războiului mondial ?

Cred că la această întrebare trebuie să răspundem afirmativ. Dacă viaţa omenirii occidentale ar fi fost pătrunsă de spiritul dreptăţii şi al iubirii, dacă nu şi-ar fi produs valori aparente într-o măsură mai mare decît ceea ce are valoare şi conţinut în sine, dacă nu ar fi cultivat o cultură a simţurilor şi a instinctelor într-o măsură mai mare decît o cultură a sufletului şi a spiritului, atunci nu s-ar fi creat nici condiţiile din care s-a născut războiul. Toate forţele şi talentele au fost puse, cu o grabă dementă, în serviciul uriaşului mecanism al aşa-numitei „civilizaţii[14]. Marii majorităţi i s-a părut de la sine înţeles ca principalul în materie de cultură să rezide în tehnică şi în afaceri, în cantitativ şi în cumulativ, în alcătuirea unei vieţi confortabile şi plăcute. îmi apare însă ca o pată deosebit de urîtă, în tabloul vieţii spirituale moderne, lichidarea fără trăire a tot ce este creştinism şi religie. Dacă cineva ajunge din substanţa personalităţii sale. prin luptă serioasă, să se lepede de orice religie şi s-o urască, socotind-o rămăşiţă dăunătoare, aceasta, desigur, nu se încadrează în noţiunea de vină. Există însă vină acolo unde lepădarea religiei este un eveniment superficial de mi

nimă importanţă, aşa cum se întîmplă cu nenumăraţii oameni care spun : nu merită osteneala să te răfuieşti serios cu prostiile numite religie. Nu poate încăpea îndoială că, odată cu descompunerea creştinismului, spiritul dragostei, care-i alcătuieşte sîmburele, a suferit, şi el, o gravă subminare. Dar nimic nu ar fi putut contracara apariţia condiţiilor izbucnirii războiului mondial ca domnia iubirii în viaţa popoarelor. Se poate spune aşadar: umanitatea occidentală poartă ea însăşi vina izbucnirii războiului mondial.[105]

Ce este însă, în definitiv, această vină ? Este caracterul conflictuăl al naturii omeneşti şi, în ultima instanţă, lipsa de armonie a fondului cosmic, care se răsfrînge în ea. Omul este o fiinţă cu instincte animalice şi poartă în sine, totodată, năzuinţa de a se ridica la etem şi divin ca determinare esenţială. Aşa se face că omenirea nu poate obţine binele în linie dreaptă, ci trebuie să treacă luptînd prin beznele vinii, pentru a da viaţă în el binelui. Nu numai lupta cu ceea ce este egoist şi rău, ci chiar afirmarea indezirabilului constituie premisa pentru integrarea crescîndă a omului în bine. Iar această iraţionalitate morală în evoluţia umanităţii îşi are, la rîndul ei, ultimul fundament în acea discordie a absolutului.

Dacă arunc o privire înapoi, starea de lucruri se prezintă în felul următor. Negativitatea inerentă absolutului duce, în mod necesar, la situaţia că umanitatea trebuie să .răzbată prin iraţionalităţile cele mai extreme, pentru ca raţionalul şi salutarul să se configureze victorios. O astfel de iraţionalitate extremă o reprezintă războiul mondial. Dar faptul că umanitatea occidentală nu a putut fi cruţată de această iraţionalitate extremă se explică, în primul rînd, prin aceea că umanitatea occidentală s-a năpustit în goană dementă asupra bunurilor aparente ale civilizaţiei exterioare şi a neglijat dreptatea şi iubirea şi, în general, cultul bunurilor interioare, al „valorilor în sine“ şi, mai cu seamă, nu le-a înălţat la rangul de idee susţinătoare, călăuzitoare, a vieţii publice. Această culpabilitate globală[106] a umanităţii occidentale denotă însă, şi ea, în cele din urmă, tragismul cu rădăcini în absolut şi că realizarea binelui trebuie să-şi urmeze drumul trecînd prin vină.

In concluzie, mă văd confruntat, bineînţeles, cu un grav semn de întrebare. Despre vină poate fi vorba numai dacă există *liber-arbitru,* şi anume în serios, adică : în sens nedeterminist. Numai din terenul *actului liber* poate încolţi vina. Dacă acea configuraţie spirituală şi culturală poate fi într-adevăr atribuită unei culpe a umanităţii occidentale, aceasta trebuie socotită *răspunzătoare.* Răspunderea presupune însă decizie din iniţiativă liberă. Pe de altă parte însă, nu se putea să nu vedem în acea configuraţie

---

[105]Oricît de departe aş fi de modul de gîndire creştin-catolic al lui Max Scheler, sînt totuşi de acord cu multe lucruri din dezbaterile sale, în care arată cît de îngrozitor de departe a decăzut prezentul de „ideea creştină a dragostei[11] (în articolul

[106] Ştiu foarte bine că noţiunea de „vină globală[11] ascunde serioase neclarităţi. Este totuşi inoportun ca aici — în cadrul

culturală, echivalentă pentru noi cu o vină, ba chiar în structura spirituală a vinii ca atare, un efect *lăuntric necesar* al lipsei de armonie a fondului cosmic. Ne-a apărut ca făcînd parte din mersul necesar al dialecticii cosmice, din destinul lumii determinat de absolut, faptul că omenirea este tîrîtă prin culpe mereu noi şi prin iraţionalităţi corespunzătoare lor. Este vechea opoziţie primară dintre libertate şi necesitate cu care sîntem confruntaţi. Aici ne întîmpină ca opoziţie dintre evoluţia necesară a omenirii, determinată de absolut, şi trecerea omenirii prin vină şi prin purificarea morală prin rău şi bine. Este vorba, în fond, de problema dacă şi cum ar fi compatibilă devenirea etică a umanităţii şi, în general, forma eticului ca a domeniului libertăţii cu mersul interior necesar al dezvoltării omenirii.

Este imposibil să fie în intenţia mea de a aborda aici examinarea acestei chestiuni extrem de întunecate a metafizicii. Poate că este vorba, aici, despre una din acele antinomii metafizice, a căror particularitate constă în faptul că gîndirii şi cunoaşterii omeneşti le este dată numai posibilitatea de a spune că atît teza, cît şi antiteza constituie un postulat de netrecut ; modul concilierii contradicţiei care ni se oferă, depăşeşte însă înţelegerea umană ; cu toate acestea, trebuie menţinută cerinţa ca ambele teze să poată fi reunite într-o sinteză superioară ; şi ar trebui să avem încredere că ceea ce pare ireconciliabil gîndirii şi înţelegerii omeneşti se contopeşte totuşi, în faţa raţiunii nesfîrşite, divine, în unitatea unei sinteze. Lotze îşi încheie *Metafizica* rostind vechea sentinţă : Dumnezeu ştie asta mai bine.

Au trecut acum patru ani şi jumătate de la războiul mondial. Dar tragismul vieţii noastre nu s-a atenuat. Dimpotrivă : s-a ascuţit şi a devenit mai complicat. Căci ceea ce s-a abătut asupra noastră ca urmare a războiului mondial — revoluţia, dezarmarea poporului german, frămîntări interne de natură extremă, înrobire de către duşmanii noştri —, toate acestea pîrîie de tragism. Ne găsim însă, şi acum, atît de mult în plin zbucium al acestor evenimente, încît mi se pare aproape cu neputinţă să formulez un punct de vedere sinoptic al tragismului prezentului nemijlocit.

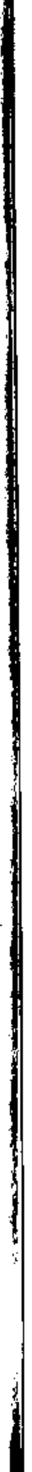
Ca încheiere, să atingem numai o singură latură a tragismului existenţei noastre contemporane, care îmi vine în minte, ca deosebit de dureros. Spiritul german a pierdut credinţa în el însuşi. Auzim din cele mai variate surse că nu numai arta noastră oficială, ci întreaga cultură germană s-a dovedit falimentai'ă şi că, de aceea, pentru restructurarea vieţii noastre, toate comorile create de spiritul gennan, deci şi întreaga muncă spirituală a idealismului gennan, nu mai contează. In cercuri largi s-a răspândit un dispreţ aproape total faţă de viaţa spirituală germană din secolul al nouăsprezecelea. Se pretinde că omul nou trebuie să se dezbare radical de tot ce a contat pînă acum pe tărîmul convingerii morale, al

religiei, al artei, al filozofiei şi să se creeze, astfel, pe de-a-ntregul din nou, fără istorie. Cu aceasta se leagă, de multe ori, părerea că spiritul german ar trebui să-şi caute salvarea în Răsărit. Nu am în vedere, în acest context, atît entuziasmul pentru Moscova, cît, mai ales, însufleţirea mai nobilă faţă de cultura Indiei şi a Chinei, faţă de Budha şi Lao-Tzî. Unei asemenea autosacrificări a spiritului german nu i te poţi opune cu destulă hotărîre. Oricît de puţin ar fi fost în stare ceea ce doresc să numesc lapidar idealismul german să pătrundă în viaţa publică în aşa fel, încît să fie anihilate condiţiile din care a izbucnit războiul mondial, bogata şi multiforma dezvoltare a idealismului german include, cu toate acestea, o asemenea abundenţă de umanism frumos, matur, profund, încît din el pot fi create orientările şi forţele fundamentale ale doritului om „nou". Autodeprecierea nesatisfăcută a spiritului german face parte din curentele cele mai deprimante din cîte străbat viaţa noastră contemporană. Să ne închipuim : adevăratul marş triumfal al creaţiilor spirituale, care alcătuiesc evoluţia spiritului german şi cu care a luminat el calea altor popoare, este socotit ca lichidat, ca incapabil de a mai da naştere din sine unei noi vieţi şi de a acţiona, în continuare, în mod fertil r

O sete de autodiminuare, ba chiar de autorepudiere, a năvălit peste poporul german ca o maladie malignă. Am totuşi ferma convingere că, în curînd, spiritul german se va regăsi mîndru. Este cu neputinţă ca un popor, care i-a dat lumii pe Meister Eckart şi pe Luther, pe Leibniz şi pe Kant, pe Pestalozzi şi pe Fichte, pe marii noştri poeţi şi compozitori, să o rupă pe timp îndelungat, cu trecutul său eroic. Nu este iminent un tragism definitiv al- pierderii de sine. în noul care este de aşteptat, vor continua să trăiască roditor măreţia şi profunzimea făurite de idealismul german din ultimele secole.

INDICE DE NUME D& AUTORI





CUPRINS

XIX TRAGICUL EMOŢIONANT ŞI TRAGICOMICUL

indice *de nume de autori*

[1] **Hartmann,** *Philosophie des Schdnen,* **pp. 378 urm. ;** *Gesam- melte Studien und Aufsätze,* **pp. 304 urm. înălţarea sufletească prin satisfacţia morală existentă în căinţă şi ispăşire, ca şi prin perspectiva biruinţei viitoare a cauzei învinse, este respinsă de Hartmann** *(Gesammelte Studien und Aufsätze,* **pp. 293 urm., 306 urm.) ; Hartmann, în general, nu gîndeşte destul de cuprinzător în teoria tragicului, datorită metafizicii sale, prefăcută peste tot în unitate de măsură.**

[Istoria esteticii în Antichitate], **Leipzig, 1893, pp. 425 urm.**

Friedrich Hebbel], **Viena, 1877, voi. 1, pp. 388 urm. Totuşi ICuh merge prea departe cînd afirmă că Iudita „este introdusă şi înălţată în sfera critică a unicatului psihologic.[11]**

el respinge împărţirea pasiunilor tragice în groază şi milă ; mai curînd, crede el, spaima poate fi explicată prin milă *(Moşea Men- delssohns Schriften, lierausgegeben von Moritz Brasch [Scrierile lui Moses Mendelssohn, editate de Moritz Brasch],* **Leipzig, 1880, voi. 2, pp. 79, 111 urm. (în scrisorile despre senzaţii şi în rapsodia despre senzaţii). Nici la Schiller nu lipseşte cu totul o accentuare unilaterală a compasiunii.**

240],

1897. S-a comparat şi modul interesant în care Gomperz, în *Introducerea* **la traducerea făcută de el şi în volumul al treilea al lucrării sale** *Griechische Denker [Gînditori eleni]* **(Leipzig, 1909, pp.** *317 urm.)* **vorbeşte despre caracterul raţional al** *Poeticii.* **„Despre acel lucru, în care noi modernii întrezărim nucleul şi izvorul oricărei poezii, despre profunzimea simţirii şi despre bogăţia forţei de imaginaţie, despre fantezie şi suflet, nu se vorbeşte deloc în** *Poetica***Aristotel nu ştie nimic despre „autoreprezentarea vieţii afective proprii[11]. Pentru mine nu încape îndoială că, judecind astfel, Gomperz are dreptate.**

siguranţă.

[1] **Wilhelm Dilthey,** *Beiträge zum Studium der Individualilăi (Contribuţii la studiul individualităţii]* **(in den Sitzungsbericht.cn. der Berlinei- Akademie der Wissenschaîten [din dările de scamă ale şedinţelor Academiei de Ştiinţe din Berlin]), 1896.**

[1] **Richard Wagner,** *Vber Staat und Religion [Despre stat şi religie],* **în** *Gesammelte*

Schrijten und Dichtungen [Scrieri şi- poeme complete], **ediţia a 2-a (1888), voi. 8, pp. 18 urm.**
[1] *Ibidem,* **pp. 115 urm.**
a omului *(Scrisoarea către Schiller* **din 26 aprilie 1797). Cf. Ro- bert Petsch,** *Goethe und das Problem des Tragischen [Goethe şi problema tragicului], (Goethe-Jahrbuch [Anuarul Goethe],* **1917, pp. 3—41).**
tura dramatică, pp. 17 urm., 60 urm.). Cu mult mai discutabile încă sînt ideile spirituale ale lui Hermann Bahr. Opinia sa eu privire la tragic am definit-o anterior. Pe omul de cultură, tragedia îl confundă în mod trecător, în haosul depăşit, dar încă rîvnit cu lăcomie, al unor instincte murdare şi sălbatice, spre a-l face, apoi, să simtă, cu atît mai mult, caracterul ordonat ţi purificat al culturii obținute. întrucît, după cum crede Bahr, sîntem în pragul unei etape culturale în care nu mai avem nevoie de o astfel de cură tragică, arta viitorului va fi, şi ea, negreşit, netragică. în cultura nouă, viciile vor fi exercitate în mod public şi cu conştiinţa curată. în această etapă amorală a culturii, acea cură tragică nu mai are nici un sens. Fiecare decade iarăşi, cu o voioasă indiferenţă, pentru un timp oarecare, într-o animalică imoralitate. *(Dialog vom Tragischen [Dialog despre tragici,* **pp. 33, 44, 49 urm.).**
Die Christliche Liebesidee und die gegenwärtige Welt [Ideea creştină a dragostei şi lumea contemporană], **voi. 1 din** *Vom Ewigen Menschen [Despre omul etern],* **pp. 124 urm.).**
acestor consideraţii finale, care constituie doar un apendice al lucrării de faţă — să încercăm să lămurim această noţiune.